TUDOR CARANFIL

VÎRSTELE PELICULEI

VÎRSTELE PELICULEI

* *

Coperta de: VICTOR MAŞEK

Pe coperta I:
Buster Keaton-MALEC, în rol de operator cinematografic (1927).

Pe coperta IV:
Afiş al filmului MAIORUL MURA (Ioan Timuş, Jean Georgescu, 1927).

TUDOR CARANFIL

VÎRSTELE PELICULEI

O ISTORIE A FILMULUI ÎN CAPODOPERE

vol. II

Apogeul „filmului tăcut"
(1924–1927)

EDITURA MERIDIANE
București • 1984

Lui JEAN GEORGESCU,
neîntrecutului animator
al ideii de film românesc,
omului de artă
care a dat nobilă ținută comediei
și a revitalizat cinematografic
condiția umorului autohton,
personalitate mărcantă a istoriei
cinematografiei noastre,
personaj plin de culoare
și în paginile volumului de față,

recunoștința autorului.

CÎTEVA PRECIZĂRI PRELIMINARE

«Apogeul filmului tăcut» constituie cea de-a doua parte a lucrării* «Vîrstele peliculei — *O istorie a filmului în capodopere», al cărei prim volum,* De la «Stropitorul stropit» la «Crucișătorul Potiomkin» *(1898—1925), a apărut tot la Editura Meridiane, în anul 1982. Autorul ar dori, înainte de toate, să-și exprime gratitudinea față de căldura cu care i-a fost întîmpinată această carte, atît de către publicul cinefil, cît și de critică**. Era greu de crezut, într-adevăr, că un subiect atît de arid precum epoca mută a filmului — mai mult încă, începuturile acesteia — să întrunească interesul unui cerc atît de larg de cititori, interes confirmat în modul cel mai direct, fie și prin scrisorile adresate autorului.*

Dintre acestea, măcar una — conținînd o obiecție — ne obligă să ne oprim asupră-i. Ea aparține unui student în arhitectură care semnează V.A. și care, referindu-se la postfața volumului precedent, ne semnalează următoarele:

---

* După fericita expresie a lui Mihail Sadoveanu (a se vedea *Vîrstele peliculei*, vol. I, pag. 492).

** Spicuiri din recenzii: *„Cuceritoare trecere în revistă a istoriei unor filme celebre..."* (Florin Mugur, „Scînteia tineretului", 20 aprilie 1982); *„Tudor Caranfil construiește un «roman al istoriei filmului»... o masivă, serioasă dar și atrăgătoare excursie în istoria cinematografiei"* (Ioana Creangă, „România literară", 10 iunie 1982); *„O inedită istorie a filmului în capodopere... un remarcabil panoramic ce invită la cunoașterea lucidă și fără prejudecăți a adevăratelor valori...* (Călin Stănculescu, „Luceafărul", 26 iunie 1982); *„Cea mai atrăgătoare carte apărută, în ultima vreme, în literatura despre cinema, la noi"* (Radu Cosașu, „Cinema" nr. 12/1982). Nota red.

„Coincidența pe care o revelați între datele premierei «Programului Lumière» și cea a «Crucișătorului Potiomkin» într-un același 28 decembrie, fie și la o distanță de 30 de ani, ar fi poate impresionantă dacă n-ar constitui, așa cum am serioase motive să mă tem, o simplă inadvertență! Toate sursele de referință pe care le-am consultat indică, în ce privește data premierei lui «Potiomkin», ziua de 21 decembrie 1925 și nu, cum afirmați dvs. (*nu cumva chiar de dragul coincidenței?*) — 28! Mi-ați putea — ce-i drept! — riposta: «Ce mai contează o săptămînă într-o perspectivă de treizeci de ani?» Cum, însă, lucrarea dvs. reușește performanța de a îmbina romanescul cu precizia științifică, am putea accepta aproximația cel mult ca o licență poetică . . .".

Dar dacă nu e aproximație?

Pentru că — mulțumindu-i mai întîi lui V.A. pentru amabilitatea cu care-și învăluie critica în aprecieri măgulitoare — trebuie să mărturisesc că întîlnisem și eu, în bibliografia franceză, italiană și americană consultată, aceeași dată de 21 decembrie ca zi a premierei capodoperei eisensteiniene. Cronologic, ea a fost pusă în circulație de către Georges Sadoul într-o biofilmografie inserată în numărul special dedicat în 1962 lui Eisenstein de către reputata publicație franceză „L'Avant-Scéne du Cinéma". Prolificul istoric își întemeia această afirmație pe consultarea presei sovietice din 1925 care anunțase public că prezentarea filmului avea să aibă loc în ziua de 21 decembrie la Bolșoi Teatr.

Iată însă că, în 1976, unul dintre cei mai marcanți membri ai echipei lui «Potiomkin», *regizorul Grigori Alexandrov, aduce cîteva precizări care impun o reexaminare a informației. Este adevărat, — confirmă el — că „Pravda" din 13 decembrie 1925 anunța pentru 21 decembrie ședința solemnă de la Teatrul Mare a conducerilor Sovietului suprem, sindicatelor și partidului împreună cu delegații participanți la Congresul al XIV-lea al PCUS, ședință care urma să fie încheiată cu proiecția filmului «1905»* (*cum fusese intitulat, inițial,* «Crucișătorul Potiomkin»); *dar — con-*

tinuă memorialistul — la 20 decembrie „Izvestia" anunța la rîndul ei că ședința solemnă avea să fie amînată. „Era pentru noi un colac de salvare, fiindcă montajul filmului era încă departe de a fi încheiat..."[1]

Din textul lui Alexandrov reiese că ședința solemnă ar fi avut loc la 24 decembrie. Într-un manuscris păstrat în Arhiva Centrală de Literatură și Artă a URSS din Moscova, am descoperit, totuși, o însemnare a lui Eisenstein în lumina căreia și această dată este pusă sub semnul întrebării! Este vorba de un articol datat 22 iunie 1926 și intitulat «Bela își uită foarfecele». *În aceste însemnări în care, polemizînd cu ilustrul teoretician al artei filmului, Bela Balázs, Eisenstein pleda pentru recunoașterea caracterului colectiv al creației cinematografice; autorul lui* «Potiomkin» *aducea un cald elogiu echipei filmului său care nu închisese ochii nopți întregi «pentru a trage o copie perfectă destinată reprezentației* de la 28 decembrie *(s.n.) la Bolșoi Teatr...»*

Rîndurile autografe ale lui Eisenstein[2] *au fost scrise — repet! — la 22 iunie 1926, motiv întemeiat să presupunem că marele cineast își amintea atunci, la numai șase luni de la premieră, mai precis decît colaboratorul său peste o bună jumătate de secol, cînd anume se petrecuse ea cu adevărat. Și iată de ce, nu de dragul unei licențe, am adoptat, întîia oară în literatura de specialitate, această dată a premierei din 1925, deși — vorba corespondentului nostru — ce mai contează o aproximație de cîteva zile din perspectiva a trei decenii de istorie.*

Că asemenea precizări nu sînt nici pe departe singurele contribuții personale pe care le aduce lucrarea noastră se poate vedea chiar și din concepția ei de ansamblu. Particularitatea acestei „istorii a cinematografiei universale în «capodopere»" este — așa cum s-a și observat — discontinuitatea ei, discursul secționat în momente calitative de referință marcînd etape ale unui drum către forma specifică de exprimare artistică a celei de-a șaptea arte. Această formă particulară de

expunere atrage după sine și o sistematizare originală, diferită de cea a istoriilor elaborate pînă acum, lucrări care, de regulă, delimitează net, una de cealaltă, cele două epoci cinematografice fundamentale: cea mută *și cea* sonoră, *producînd astfel o anume schematizare, o simplificare a desfășurării reale a evenimentelor, aflate în realitate într-o strînsă întrepătrundere.*

Am preferat ca, după examinarea „vîrstei dificile" a artei filmului — vîrstă a propriei definiri — pe care am operat-o în primul volum, punem în fața celui de-al doilea sarcina surprinderii apogeului filmului tăcut, perioadă incomparabil mai scurtă decît prima și întreruptă, dramatic, de saltul tehnic și estetic al încorporării organice a sunetului pe peliculă, moment pe care-l abordăm în finalul acestui volum prin capitolul dedicat lui «Don Juan». *În concepția noastră, revoluția tehnică ce a dat grai artei mute nu s-a produs, însă, printr-un film (fie el și un succes triumfal precum* «Cîntărețul de jazz») *sau două, ci reprezintă un fenomen complex, întins pe un șir de ani relativ îndelungat, adică din 1926, începînd cu* «Don Juan», *pînă în 1934, cînd Mihail Romm producea, în U.R.S.S., ultima capodoperă tăcută, ecranizarea* «Bulgăre de seu», *inspirată de celebra nuvelă a lui Maupassant. Acest (aproape) un deceniu revelează o luptă și o modificare decisivă de echilibru de la un pol la altul, în favoarea cinematgrafului sonor, proces istoric obiectiv — cu atît mai spectaculos privit în această lumină — pe care ne propunem să-l tratăm într-un alt volum, ce se va subintitula, probabil,* «O artă la răscruce». *În el vom aborda capodoperele — atît cele* tăcute, *cît și cele* sonore *— realizate în perioada în care „Marele Mut" cedează terenul, treptat — sub presiunea publicului —, noii tehnici, iar cinematograful vorbitor își caută febril limbajul, adaptîndu-se din mers noilor sale mijloace.*

Așadar, în vreme ce în primul volum am putut îmbrățișa o perioadă excepțional de largă — trei decenii — obiectul celui de-al doilea implică, dimpotrivă, o concentrare asupra unei etape de numai

patru ani, dar care a marcat istoria cinematografiei cu momente de neșters. În asemenea condiții, caracterul foarte strict al cronologiei își pierde valoarea practică: realizările din acești cîțiva ani se învălmășesc în arhitectura cărții noastre așa cum s-au petrecut, de altfel, lucrurile și în realitate. Am fost nevoiți, cu alte cuvinte, să sacrificăm cronologia propriu-zisă unei „logici a cronosului". Deși încă primul volum ne proiectase, prin «Potiomkin», în anul 1925, am resimțit necesitatea, atunci cînd ne-am ocupat de împlinirile filmului tăcut, a unui recul de cîteva luni, pentru a aborda acea originală și tulburătoare meditație asupra limbajului cinematografic pe care o reprezintă comedia lui Buster Keaton «Sherlock Jr.» *realizată, cum se știe, în 1924, dar tipică pentru stadiul în care cinematograful devine conștient de propriul său specific. În mod analog, deși ceasul fatidic al filmului mut sunase încă din 1926, odată cu* «Don Juan», *a trebuit să abordăm, în acest volum, și anul următor, 1927, atît de fertil în capodopere mute precum* «Napoleon» *și* «Circul», «Sfîrșitul Sankt-Petersburgului», «Octombrie» *sau* «Al șaptelea cer».

Dar pînă să ajungem la acel rodnic an de apogeu al filmului mut, trebuie să ne întoarcem din drumul nostru ascendent la jumătatea anului 1924, cînd Malec, „omul care nu rîde niciodată", *făcea să pîlpîie pe ecranele Americii o pseudoparodie polițistă care viza, de fapt, incomparabil mai departe . . .*

I

SHERLOCK JUNIOR
de Buster KEATON (1895—1966)

S.U.A., 1924. *Scenariu*: Jean Havez, Clyde Bruckman și Joseph A. Mitchell. *Imagine*: Elgin Lessley și Byron Houck; *scenografie* și *efecte speciale*: Fred Gabourie. Cu: Kathryn McGuire (*Cathy*), Joe Keaton (*tatăl acesteia*, W. Crane (*Tony*), Erwin și Jean Connely, Ford West și Buster Keaton în rolul titular.

Începem, deci, invocînd locul comun: așa cum reflexul condiționat al consumatorului de literatură derizorie îi asociază Gretei Garbo apelativul „Divina" sau „Sfinxul", așa cum Marlene Dietrich rimează, stereotip, cu „Femeia fatală", Buster Keaton solicită și el, automat, clișeul „omului care n-a rîs niciodată"!

Nu negăm că faimosul chip împietrit, caracteristic comicului keatonian, reprezintă o constantă specifică, dar ar fi greșit să-l adoptăm, totuși, ca definiție. Nu oricine ar izbuti să păstreze, în cele mai ilariante momente, expresia impasibilității, masca imobilă, fără tresărirea unui mușchi, ar putea provoca și salvele de rîs pe care le dezlănțuie Buster. E drept că legendara-i sobrietate i-a pasionat pe spectatorii timpului care ajunseseră să-i pîndească pînă și cea mai imperceptibilă urmă de zîmbet. Într-un interviu, cu siguranță apocrif, atribuit vedetei umorului de către o revistă franceză[1] a epocii, se susținea, chiar, că faimoasa-i expresie ermetică este rezultatul unei ... malformații, al unei pareze a mușchilor faciali. Istoricul acestei „malformații" îl schițează, mai veridic, Keaton însuși în autobiografia sa.[2] Încă la începutul carierei sale, studioul ar fi primit numeroase scrisori în care spectatorii întrebau de ce nu surîdea niciodată tînărul comic. Actorul mărturisește că nu-și dăduse încă seama de această componentă a stilului său și, pentru a se convinge, a vizionat trei dintre ultimele sale producții. Spectatorii avuseseră dreptate, remarca era exactă și, ca o tatonare, în finalul filmului următor actorul abordă un surîs din

cele mai cuceritoare. Rezultatul a fost de asemenea natură încît — adaugă Keaton — „n-am mai surîs de atunci nici odată, nici pe scenă, nici pe ecran, nici măcar la televiziune..."

Probabil că această deprindere a impasibilității își are originea încă în experiențele copilăriei, pentru că, aidoma lui Chaplin, și despre Keaton se poate afirma că e „născut în profesie". Cînd, în 1896, intra pentru prima oară în scenă, o făcea de-a buşilea: nu împlinise nici un an cînd, scăpat de sub control, se strecura, în hazul dezlănțuit al publicului, din culise direct în „numărul" tatălui său în care, din acea clipă, avea să și rămînă...

„MĂTURA VIE" A COMPANIEI „CUTLER BRYANT"

Legenda potrivit căreia „naşul" micului Joseph Francis Keaton ar fi fost celebrul iluzionist Houdini este binecunoscută: văzîndu-l, într-o zi, rostogolindu-se pe niște trepte și ridicîndu-se imediat de parcă nimic nu s-ar fi petrecut, asul prestidigitatorilor ar fi exclamat admirativ: „*What a Buster!*" — adică, în traducere foarte liberă: „*Ia te uită ce Hopa-Mitică!*" Şi Buster i-a rămas numele!...

În cadrul spectacolelor lor itinerante, cei trei Keatoni făceau reclamă, prin orașele americane, produselor farmaceutice ale firmei „Cutler-Bryant". O fotografie a trioului a pătruns și în secțiunea iconografică a volumului nostru; puteți vedea acolo un ins în frac, cu o rudimentară perucă din blană aplicată peste o chelie artificială, contemplîndu-și familia cu un surîs vanitos: în fața sa, o tînără femeie fragilă, zîmbind protector, învăluie în faldurile rochiei sale largi un băiețaș — în același frac negru, dar fără zîmbet — păstrînd în privirea iscoditor îndreptată în sus, spre tatăl său, o umbră de încordare, dacă nu chiar de teamă, ca un instinct de conservare permanent menținut treaz...

Teamă?... De ce teamă? Poate fiindcă în cursul evoluțiilor sale comice Joe Keaton îl balansa pe copil cît era scena de lungă, susținîndu-l cu un mîner de geamantan fixat într-o curea și mă-

turînd podeaua cu pletele acestei „cîrpe de praf cu înfăţişare umană", cum îl anunţau afişele pe micul Buster. Dacă ar fi să-l credem pe Gerald Mast[3], tatăl nu ezita chiar să-şi zvîrle „mătura vie" din scenă în culise, peste elementele decorului, ba odată — greşind se vede direcţia — l-a aruncat chiar în braţele spectatorilor din stal. Independent de gradul de veracitate al aventurilor micului „Hopa-Mitică", rămîne dexteritatea sa de acrobat, instinctul de a se sustrage rigorilor legii gravitaţiei: *„Puteam să mă trîntesc ca un nebun fără să mă lovesc, pur şi simplu fiindcă învăţasem şmecheria asta atît de timpuriu, în viaţă, încît controlul pe care-l aveam asupra trupului devenise pentru mine un adevărat instinct."*

Acest instinct a stat, mai tîrziu, la baza specificului stilului său comic. În timp ce comicul lui Chaplin, de pildă, era centrat în jurul fizionomiei, al feţei, mîinilor şi picioarelor, operînd fiecare în cadru ca entităţi separate, tehnica lui Keaton era axată în jurul corpului ca un întreg, în mod frecvent antrenat în gaguri de natură acrobatică. Ca actor de film nu numai că nu s-a lăsat dublat în nici o cascadorie, ci i se întîmpla să dubleze el pe cascadorii care-i păreau mai puţin iscusiţi. Dar tocmai datorită caracterului irepetabil al performanţelor sale acrobatice, multe din gagurile sale trebuiau filmate doar dintr-o încercare, spre deosebire de Chaplin care nu se mai sătura de noi „duble", străduindu-se să-şi perfecţioneze descoperirile în alte şi alte versiuni.

Pasionat al riscului şi acrobaţiei, Keaton nu era totuşi un imprudent. Se pare, de pildă, că atunci cînd a părăsit „trioul" familial, a făcut-o fiindcă numărul „maltratării" devenise periculos; tatăl începuse să bea, pierduse simţul măsurii şi într-o noapte mama şi fiul au fugit de-acasă. Buster avea doar 21 de ani, dar se bucura deja de renume în lumea *show-business*-ului. Nişte impresari întreprinzători, fraţii Shubert, i-au oferit imediat un angajament avantajos cu 250 de dolari pe săptămînă. Cum repetiţiile întîrziau, era toată ziua pe Broadway, unde într-o dimineaţă s-a întîlnit cu

un prieten, Lou Anger; Lou mai avea încă pe obraz urmele unui machiaj ciudat, cum Buster nu mai văzuse vreodată. Anger i-a răspuns, surescitat, că tocmai făcuse o probă de film în studioul unui tip, Schenk, care căuta oameni pentru o nouă companie cinematografică. *„Roscoe s-a angajat și el la Joe!"* — i l-a arătat Lou pe însoțitorul său, un grăsan cu chip infantil și ochi strălucind de inteligență. Buster le-a zîmbit politicos, gata să-și continue drumul, cînd grăsanul l-a întrebat dacă făcuse vreodată film. — *„Nici n-am văzut măcar cum arată un studio!"*, a recunoscut Keaton. — *„E timpul s-o faci!*, i-a spus celălalt. — *Vino luni să vezi cum îți place . . ."*

La frații Shubert începerea repetițiilor era oricum tărăgănată, tînărul actor tot n-avea încă ce face; s-a dus la studioul lui Joe Schenk. Că i-a plăcut acolo, nu încape nici o îndoială; altfel de ce ar fi renunțat la cei 250 de dolari pe săptămînă (chiar 300 în timpul turneelor) garantați de impresarii de pe Broadway, acceptînd oferta lui Schenk de numai 40 de dolari săptămînal? Poate că-i plăcea în mod special să lucreze cu dolofanul, care nu era altul decît Roscoe Arbuckle (Fatty). Era — va spune mai tîrziu Buster despre Arbuckle — *„un tip cum rar întîlnești, un grăsan plin de voioșie. Și nu era cîtuși de puțin invidios sau meschin . . ."*

Fatty nu era numai „un băiat de viață", ci și un actor de film experimentat. De opt ani juca la Keystone alături de Al. St. John, un partener insignifiant de care-l legau, totuși, obligații familiale: îi era cumnat! Evoluțiile comice ale lui Fatty erau frenetice, dar lipsite de cea mai mică preocupare de organizare dramaturgică. De aceea filmele sale aveau o desfășurare haotică, se înfățișau ca o înșiruire întîmplătoare de idei comice fără vreo minimă preocupare pentru dezvăluirea unei psihologii sau dezvoltarea unei acțiuni.

În această încîlceală de gaguri este antrenat și Keaton: la 12 aprilie 1917, are loc premiera *Băiatului măcelar*, film în care grasul Arbuckle ieșea

dintr-un congelator încotoşmănat într-o blană miţoasă, se împleticea în ghirlande de cîrnaţi şi trîntea în capul noului său partener un cogemitea sac de făină. În contrast cu stilul extravagant, excesiv al colegilor săi, cel al noului venit se caracteriza prin serenitate şi siguranţă, linişte olimpiană şi, mai ales, o copleşitoare economie de gesturi. Cînd Fatty îi trîntea în faţă (şi nu prin vreun trucaj!) sacul cu făină, debutantul se prăbuşea fără să clipească măcar şi chipul său împietrit smulgea primele efecte de ilaritate din carieră.

Buster a făcut ca partener-accesoriu al lui Arbuckle, în calitate de *faire-valoir* cum spun francezii, 15 scurt-metraje, pînă în momentul în care, în 1918, era mobilizat şi expediat în Europa, pe frontul francez. Acolo pretextele de gag erau mai degrabă macabre. Din fericire, însă, armistiţiul a survenit destul de repede şi în 1919 se întorcea în California demobilizat şi „călit în războaie". Un producător al lui Warner se precipita să-i ofere un contract de o mie de dolari săptămînal. Cu lipsa de interes pentru bani care-l va caracteriza întotdeauna, Buster Keaton revenea, fidel, în trupa veselului său prieten Fatty, deşi acesta nu-i putea oferi decît un sfert din onorariul propus la Warner. Dar între el şi Arbuckle se mai afla Al. St. John, o mediocritate agresivă cu care Buster nu se putea împăca deloc. Astfel că, după cîteva luni, îşi lua rămas bun de la grasul său prieten, răspunzînd invitaţiei lui Joe Schenk de a organiza un „studio Keaton".

Buster îl părăsea pe Fatty tocmai la timp pentru că zvăpăiatul său amic aluneca, din ce în ce mai confuz, în încurcăturile unei vieţi personale mult prea agitate. Grasului îi plăcea să aibă în jur prieteni, mai ales prietene, să organizeze chiolhanuri, şi se spunea că, adesea, petrecerile acestea se încheiau în mod indecent. În 1921, un ziar de scandal făcea public un denunţ pentru ultraj la bunele moravuri, din care comicul ieşise „basma curată" numai mituind un procuror din Boston. Efectele articolului produc ravagii: se deschide o anchetă, magistratul e revocat, iar Arbuckle este inculpat,

de astă dată, pentru coruperea unui funcţionar public, afacere din care abilii săi avocaţi abia izbutesc să-l scoată. Fatty rămîne totuşi cu atît mai imprudent, cu cît presa, mai ales ziarele puternicului trust Hearst, nu-l scapă din ochi. Numai două luni mai tîrziu le furnizează pretextul pentru o nouă şi, de astă dată, nimicitoare campanie, în care inofensivul grăsan va fi acuzat, nici mai mult, nici mai puţin, decît de omucidere!

Iată faptele: la o oră de noapte înaintată, liniştea hotelului Saint Francis din San Francisco este tulburată de un strigăt prelung. Într-unul din cele mai luxoase apartamente ale hotelului, Fatty organizase una din petrecerile sale bine garnisite cu băuturi tari (în plină epocă a prohibiţiei!). Gazda tocmai se retrăsese într-o cameră alăturată, în compania tinerei actriţe Virginia Rape, cînd, după puţină vreme, s-a auzit strigătul care tulbura liniştea nopţii. — *„Intraţi, vedeţi ce are... Îmbrăcaţi-o!*, a bîiguit tulburat Fatty, în pragul salonului tixit de invitaţi. — *„Face o gălăgie!...“*

Două dintre prietenele Virginiei au pătruns în cameră şi au găsit-o pe aceasta încovoiată sub dureri şi strigînd că va muri. Ulterior, la spitalul la care a fost dusă, ar fi declarat unei infirmiere că moare din cauza lui Arbuckle. Virginia avea să sucombe într-adevăr, dar diagnosticul medical a fost peritonită acută.

Sub privirile Hollywoodului îngrozit de consecinţele pe care acest nou scandal le poate avea asupra reputaţiei sale, Fatty compare din nou în faţa Tribunalului. Buimăcit de întorsătura evenimentelor, încearcă să se dezvinovăţească, dar faptele sînt greu de reconstituit din pricină că, la ora declanşării crizei, martorii erau prea ameţiţi ca să-şi mai amintească ceva. Apărarea susţine că moartea tinerei actriţe s-ar fi datorat abuzului de alcool. Tribunalul ia act şi de faptul că, înainte de a o transporta la spital, cele două prietene i-au făcut o baie rece, tratament pe care experţii medicali îl socotesc drept tot ceea ce putea fi mai contraindicat. În această situaţie, procurorul renunţă la acuzarea iniţială de „omor cu premeditare“, în-

locuind-o cu o formulă confuză ce exprimă presiunile contradictorii la care era supusă instanța: „omor cu voință, în mod ilegal, prin trădare și fără gînd rău preconceput". Deși dezbinat, juriul sfîrșește prin a-l achita pe „criminalul fără gînd rău"! Dar, din acest moment, împotriva lui Fatty și a deciziei Tribunalului, se dezlănțuie atacul concertat al „ligilor virtuții" și inamicilor personali ai actorului.

Henry „Pathé" Lehrman, primul regizor al lui Chaplin, care se pretinde logodnic al defunctei Virginia, declară presei că „unele persoane nu pot cunoaște decît satisfacții bestiale". Revistele de scandal publică fotomontaje instigatoare, în care un dolofan Fatty, vicios, avînd o havană în colțul gurii, își toarnă un pahar de gin, în timp ce deasupra sa, în supraproiecție, surîde trist și angelic fantoma inocentei victime. Un pastor se prezintă în fruntea unei delegații de cincizeci de enoriași la primăria din Los Angeles, cerînd ca „asasinului" Virginiei Rappe să-i fie interzis accesul în studiouri. Un cinematograf din oraș retrage de pe afiș ultimul film al lui Fatty, studiourile Paramount renunță să mai lanseze alte trei scurt-metraje și soarta comicului pare pecetluită: temutul Hays, „țarul Hollywoodului", declară public că filmele interpretate de Roscoe Arbuckle nu vor mai fi niciodată difuzate pe teritoriul Statelor Unite.

Buster Keaton trebuie să fi privit această nimicitoare demolare a prietenului său cu spaimă și revoltă. El îi cunoștea bine pe actorii macabrei comedii, știa cît de inconștient putea fi Fatty, cît de „inocentă" Virginia, cît de „dezinteresat" Lehrman și, fascinat, urmărea puterea de mistificare a unei prese venale și a ipocriziei ofensive a ligilor moralei. Deși gestul său îl expunea, n-a ezitat să-i sară în ajutor lui Arbuckle. O făcea împreună cu cîțiva prieteni ai acestuia, între care însăși Marion Davies, favorita lui Hearst, principal animator al campaniei căreia îi căzuse victimă actorul. În cele din urmă obținură de la Hays să-i îngăduie expulzatului să revină pe platouri măcar în partea nevăzută (de către public) a camerei, ca regi-

zor. „Ţarul" încuviinţă, punînd o condiţie: să-şi schimbe numele, iar Keaton sugeră prompt un pseudonim plin de umor pentru iniţiaţi: Will B. Good, adică tradus literal *„voi fi bun"!* Şi astfel Arbuckle, „patronul" de odinioară, reintra în profesie ca protejat al lui Buster, fostul său angajat, care-i oferă, el, de astă dată, un post de regizor.

Keaton îşi poate permite aceasta, fiindcă este în plină ascensiune. În jurul său se ţese o dublă operaţie de învăluire: Nathalie Talmadge, sora soţiei lui Schenk şi-a pus în gînd să-l seducă, în timp ce Joe Schenk îl ameţeşte cu perspectivele pe care i le-ar putea deschide. În cele din urmă, Buster le cedează amîndorura şi cumnatul închiriază, pentru noul studio „Keaton", platoul pe care-l folosise Chaplin înainte de a se muta la First National.

„OMUL-ORCHESTRĂ" Există un film din această nouă serie de producţii Keaton, o comedioară de numai două bobine, elocventă pentru încrederea în sine cu care se lansează actorul în noul său destin. Ea se intitulează *Playhouse* (*Sala de teatru*) şi debutează cu intrarea protagonistului într-o sală de spectacole. Pînă aici, nimic neobişnuit! Înăuntru, însă, fiecare chip din stal este un Buster, mai mult chiar, instrumentiştii din fosă au, cu toţii, înfăţişarea lui Keaton, actorii sînt „busteri", multiplicaţi uneori în aceeaşi imagine a ecranului — ca şi spectatorii de altfel, fie că e vorba de cocheta din lojă sau ţîncul rîzgîiat de la galerie.

Era momentul în care Keaton descoperea, fascinat, posibilităţile multiple ale tehnicii cinematografice. Pregătirea dramatică a unui gag îl pasiona ca şi tehnica vizualizării lui. Biografii cineastului atestă, de altfel, că încă din copilărie, el era preocupat de mecanisme. Această vocaţie latentă găsea, abia acum, în studioul „Keaton", un inepuizabil cîmp de manifestare. Se pare că tehnica prin care fusese obţinută multiplicarea imaginii din *Playhouse* fusese inventată de Keaton însuşi. El născocise o mască specială de

aplicat peste lentile, care era prevăzută cu un număr de obturatoare ce puteau fi deschise alternativ. Elgin Lesley, operatorul, filma una dintre ipostazele comicului, apoi întorcea bobina înapoi în casetă, pentru ca, deschizînd un al doilea obturator, să filmeze un Keaton vecin. *Dar* — precizează Buster în amintirile sale — *„Elgin trebuia să rotească manivela exact cu aceeași viteză, și într-un sens și în celălalt, de fiecare dată. A fost nevoie de o mulțime de repetiții. Cu un decalaj de o cît de mică fracțiune de secundă, scena n-ar mai fi putut fi sincronizată. Dar lui Elgin îi mersese vestea prin studiouri că ar fi un cronometru uman...“*[4]

Tocmai aceste nelimitate virtualități ale artei cinematografice îi stimulează fantezia. Comediile sale vor mărturisi, toate, o gîndire orientată, pasionat, asupra mijloacelor filmice. Luis Buñuel intuia clar aceasta încă din pragul anilor '30, cînd, în calitate de critic scria despre o comedie — altfel oarecare — precum *Sportiv din dragoste* (*Buttling Buttler*), următoarele:

„Se vorbește adesea despre tehnica unor filme ca «Metropolis» *sau* «Napoleon». *Niciodată însă de aceea a unor filme ca* «Buttling Buttler», *și asta doar pentru că, îmbinată, cum e, cu alte elemente, nu mai e luată în seamă, așa cum într-o locuință nu ne mai dăm seama de calculul rezistenței materialelor ce o compune. Superfilmele sînt făcute ca să dea lecții tehnicienilor... Filmele lui Keaton, pentru a da lecții realității însăși...“*[5]

Printre „lecțiile“ pe care Keaton le servește realității — devenite trăsături statornice ale stilului său — este și contrastul permanent dintre aparență, vis, iluzie optică și existența obiectivă, prozaică, starea de fapt a lucrurilor. Căci iată cum evoluează ulterior gagul „omului-spectacol“ din *Playhouse*: strălucitul program interpretat de puzderia keatonilor și salutat cu ovații de puzderia „keaton-spectatorilor“ se dovedește un simplu vis care se destramă. Buster doarme buștean, într-o odaie (probabil în camera lui). Dar iată, un vlăjgan îl aruncă din pat și se apucă să-i scoată lu-

crurile din casă. Să fie portărelul? — ne întrebăm în timp ce avutul bietului om dispare, treptat, din cadru. Numai că după ce şi-a încheiat socotelile cu mobila, îl vedem pe vlăjgan aruncîndu-se asupra încăperii însăşi pe care o demontează ca pe un decor, ceea ce şi era de fapt. Recuziterul Keaton nu-şi găsise culcuş mai bun decît... pe scena teatrului! Exemplul demonstrează cu strălucire o trăsătură caracteristică a gagului keatonian: lunga sa traiectorie şi răsucirea-i neaşteptată.

Deşi alteori gagul cîştiga tocmai prin concizia sa, ca de pildă în deschiderea filmului *Cops* (*Poliţiştii*), unde ne întîmpină un Buster amărît care ne priveşte de dincolo de gratii. Cînd aparatul se retrage lărgind cadrul, îl vedem de fapt în faţa gardului care-l desparte de casa iubitei ceea ce este, firește, alt context decît bănuiserăm noi. Genul acesta de iluzii demistificate prin imagini — concluzii imprevizibile din premise distorsionate îl pasionează pe Keaton. Pe plan logic, am putea spune că se amuză construind sofisme vizuale. Fiecare asemenea secvenţă aduce un sens nou, neaşteptat, primei impresii, prin modificarea cîmpului, a încadraturii, repunînd în discuţie întreg sensul iniţial. E ca şi cum Keaton ar vrea să ne avertizeze că în cinematografie o imagine poate disimula o alta, că, cel puţin în acest domeniu de realitate trucată, nu trebuie să te grăbeşti să crezi ceea ce vezi.

Chiar din debut, *Sherlock Holmes Jr.* oferă un alt exemplu de complicitate cu iluzia „paginării" în cadru. Filmul se deschide cu un plan apropiat al lui Buster absorbit în examinarea, cu lupa, a unui misterios obiect. Să fie un entomolog? Nu! O primă retragere a camerei ne îngăduie să-l surprindem luîndu-şi propriile amprente pe care le examinează apoi pe o carte. Cînd o întoarce spre noi îi putem citi şi titlul: *Cum să devii detectiv.* Poliţist, deci! — avansăm o nouă ipoteză. „Nu te pripi!" — ne zîmbeşte parcă şugubăţ cineastul, încheind, printr-o nouă lărgire a cadrului, plantarea eroului în realitatea sa obiectivă: holul unui cinematograf, unde „detectivul" are la picioare un

morman de gunoaie, și, într-un colț, mătura care-l așteaptă. De la primele ei imagini, comedia ne-a proiectat în lumea filmului. În spatele lui Buster se află un mare afiș al vedetei Mary Pickford. Evocînd, într-un interviu, cinematografele tinereții sale, actrița spunea: *„Erau mici dughene de periferie transformate în săli de proiecție prin înșirarea unor taburete de bucătărie. În asemenea locuri rău famate nici nu ți-ai fi lăsat copiii. Respirai acolo o duhoare de capră...“* Într-un astfel de cinematograf slujește și Buster ca proiecționist sau măturător, după cum o cer necesitățile... Acum, după ce și-a îngăduit o scurtă reverie, și-a luat din nou mătura în mînă. Lîngă el, afișul programului viitor anunță marele succes al stagiunii anului 1923: *Scaramouche* de Rex Ingram. Dar repertoriul zilei se făleşte cu o dramă inedită: *Inimi și perle...*

Cum proiecția va avea loc abia după-amiaza, cînd a isprăvit de dereticat Buster își poate dedica inimii sale măcar o parte din matineu. Și chiar dacă nu-i dăruiește iubitei perle, se înființează la ușa acesteia înarmat cu o cutie de bomboane. Ar fi vrut să i-o ofere pe cea mai frumoasă, dar costa 4 dolari, și el n-avea decît unul. Nu-i nimic! Printr-o simplă intervenție cu creionul, cifra 1 de pe capacul cutiei devine 4, ceea ce e mai onorabil, îl aduce mai aproape de „numitorul“ dragostei sale... Cu mîinile la spate, disimulează timid cadoul, în timp ce fata îi iese în întîmpinare, alergînd șăgalnic. A pierdut însă un timp prețios, fiindcă, iată! — Tony, rivalul său, sosit și el, s-a oprit în prag urmărind, sigur de sine, ce se petrece în camera în care gunguresc cei doi tineri. Și ce se petrece? Buster a lăsat să lunece ușor, cu inefabilă vinovăție, cutia cu zaharicale pe genunchii iubitei. Măgulită și pofticioasă, Cathy se joacă distrată cu darul. Aparent neutru, Buster întoarce cutia lăsînd să i se vadă prețul: 4 dolari. Gestul configurează simplu condiția eroului și dimensiunea trișeriei sale.

În ce-l privește pe rival, acesta trișează mai tare. Oprit în fața cuierului, a observat la jiletca stăpînului casei un ceas cu lanț. Îl desface de pe

haină și dispare grăbit. Culmea ironiei: în camera îndrăgostiților, Buster își inițiază aleasa în secretele criminalisticii. Catherine îi ia lupa și își examinează cu ea manicura! Sherlock își ascunde cu greu decepția! În timp ce dialogul îndrăgostiților se încălzește anevoie, Tony acționează dinamic. A și amanetat ceasul și cu banii dobîndiți se prezintă triumfător la cofetăria de lîngă cinematograf, pretinzînd cea mai frumoasă cutie expusă în vitrină. Apoi își face o intrare triumfală, arborînd neglijent cutia sub braț, în camera în care cei doi îndrăgostiți așteaptă zadarnic o bună inspirație pentru dialogul lor sentimental.

Și inevitabilul se produce curînd, cînd își face apariția tatăl fetei — rol interpretat de Keaton senior — acuzînd patetic dispariția ceasului său, relicvă de familie. Pentru Buster este, în sfîrșit, marea ocazie de a-și dovedi talentele polițiste. Scoate din buzunar manualul detectivului amator și-l consultă preocupat. În cazul furtului se recomandă percheziție generală. Începe deci prin a aplica metoda asupra ... păgubașului, care protestează îndreptățit. Profitînd de neatenția detectivului absorbit de caz, Tony îi strecoară în buzunar o hîrtiuță; apoi, declară perfid că singurul care pare a se sustrage percheziției este detectivul. Sfidător, Buster ridică mîinile și se predă, cu trup și suflet, anchetei. Din buzunar, pezevenghiul Tony îi extrage, fără efort, hîrtiuța pe care i-o strecurase cu un moment înainte: e o chitanță de amanet pentru un ceas de aur evaluat la 4 dolari, tocmai atît — vai! — cît scrie pe cutia pe care Buster i-a dăruit-o Catherinei.

Detectivului i s-a creat acum o situație nouă: tatăl îi arată, cu un gest retoric, ușa, fata îi înapoiază, plînsă, inelul de logodnă, iar Buster se dezmeticește peste pragul casei, din care iese, curînd, și Tony, teribil de mulțumit de sine. „Sherlock Jr" începe a-și urmări dușmanul *„pas cu pas"* la modul propriu al cuvîntului, imitîndu-i adică fiecare mișcare, călcîndu-i, absorbit, pe urme, ceea ce creează efecte de un comic coregrafic. Cathy e însă o detectivă mai eficientă. Nutrind unele îndo-

ieli, ea se înarmează cu corpul delict — chitanța — și-l anchetează pe negustorul de la amanet cu privire la individul care i-a lăsat ceasul. *„Arăta ca... șovăie omul. Uite ca domnul din fața vitrinei...".* Și „domnul" din fața vitrinei nu e altul decît Tony, oprit să-și aprindă țigara!

Buster n-are, însă, cum să prevadă evoluția evenimentelor. Obligațiile profesionale l-au chemat în cabina de proiecție, în care-și pregătește conștiincios spectacolul. Pe ecran a prins să strălucească genericul filmului din film, unde putem citi: „O PRODUCȚIE A STUDIOURILOR VERONAL". Și, parcă prin asociație de idei cu numele răspînditului soporific ce-l evocă involuntar denumirea casei producătoare, proiecționistul cască lîngă aparat. Titlul filmului: INIMI ȘI PERLE. De cîte ori va fi văzut imaginile filmului care-și anunță acum genericul? Ostenit de emoțiile zilei, își îngăduie un moment de absență cu capul sprijinit în palmă...

După o clipă, umbra lui Buster se desprinde de trupul său înoremenit pe taburetul de lîngă proiector și se uită prin ferestruică la discuția vădit contradictorie a eroilor de pe pînză. Ei gesticulează cu spatele la public, dar cînd se întorc îi recunoaștem surprinși: sînt Catherine și Tony. Uimit, dublul lui Buster încearcă să-l trezească pe proiecționist să vadă ce se întîmplă pe ecran. Degeaba, însă! Scherlock Jr. doarme tun. Iar, pe ecran, Tony își țese, nestingherit, intrigile. Tatăl fetei, îmbrăcat — ca-n filme — într-un smoking impecabil, este tot Keaton Sr., cel care mătura cîndva estradele cu micul Buster. Fiul i-a încredințat, acum, acest rol în care bătrînul cabotin nici n-are prea multe de făcut. De fapt, imediat ce a dispus de propriul său studio, fiul și-a și împins părintele pe genericele filmelor sale. Din păcate, Joe Keaton, nu prea dăruit comediei cinematografice, este mai mult decorativ decît expresiv. Susține totuși roluri de general sudist în *Mecanicul generalei* sau, mai înainte, în 1923, la debut, de bătrîn „onorabil" în *Legea ospitalității*. Probabil că cel mai amplu rol îl deține tocmai aici, în *Sherlock Jr.*, mai

ales în filmul din film, în „Inimi şi perle", în care afişează o distincţie cu adevărat „ca-n filme" De altfel şi Catherine aduce puţin cu Mary Pickford, după cum Tony este seducătorul fără scrupule al epocii. Cît despre „dublul" lui Buster, el s-a postat acum pe culoarul dintre rîndurile publicului, urmărind incitat desfăşurarea acţiunii.

O AVENTURĂ A GÎNDIRII

Are şi de ce! Perfidul Tony a încuiat uşa unei camere, izolîndu-se împreună cu tînăra lipsită de apărare. Îngrijorat, Buster avansează spre ecran, în timp ce Tony, cu pecetea viciului în priviri se apropie de fecioară. Habar n-are că, în sală, Buster-umbra veghează, că s-a aşezat acum în primul rînd, gata să intervină. Cînd agresivul amorez întinde braţele s-o cuprindă, dintr-un salt Buster escaladează fosa care-l desparte de ecran, interpunîndu-se între amorez şi victima diabolicei sale persuasiuni. Tony refuză, însă, să-l accepte în universul ficţiunii sale. Dintr-un ghiont l-a trimis la locul său pe spectator, în stal. Happening-ul n-are ce căuta în reprezentaţia cinematografică, unde ficţiunea e ficţiune, visul — vis şi publicul — public. Iată un lucru pe care Buster nu pare decis să-l accepte. Tenace, apucă de astă dată un drum ceva mai ocolit: înconjură rampa şi, înainte de a se arunca din nou în vîltoarea imaginii, se întoarce cu faţa la public, de parcă s-ar justifica, chipurile, că e nevoit să perturbeze cursul firesc al spectacolului. Apoi, îndîrjit, se repede cu capul înainte în zidul ecanului.

Pentru că asta şi reprezintă ecranul acum, un zid cu o poartă de fier în care Buster bate fără ca cineva să-i deschidă. Dă să coboare de pe treapta pe care se afla, dar cade în gol, fiindcă, între timp, s-a modificat planul cinematografic, deşi Buster a rămas pe acelaşi loc. În locul treptei s-a pomenit pe un postament, într-o grădină, iar în spatele său, zidul de piatră. După ce s-a ridicat de jos, dă să se aşeze, ostenit, pe postament, să-şi mai tragă sufletul, dar nemaigăsind sprijin, cade... în plin

bulevard, printre automobilele în viteză. Salvîndu-se cu o piruetă dibace, se surprinde în echilibru precar pe buza unei prăpăstii. Dezorientat, caută o ieşire din acest univers, pe care monteurul îl face atît de fluctuant, şi se pomeneşte în junglă, „mîncat" din ochi de un leu maiestuos. Se îndepărtează, discret, cu spatele, nimerind... în ţepii unui cactus, fiindcă acum jungla a devenit deşert, traversat de un tren în plină viteză, de care se fereşte în ultima clipă. Epuizat, se aşază pe o dună de nisip, dar movila e de fapt o stîncă izbită de valuri în largul Oceanului. Neînfricat în faţa talazurilor, plonjează... cu capul în zăpadă în peisajul lipsit de statornicie care — iată! — a devenit acum alpin. Întinde braţul să se rezeme de un arbore şi alunecă în gol în faţa zidului de la începutul secvenţei, prăbuşindu-se în ... întunecare!

În „ars-poetica" keatoniană, această lungă secvenţă ar putea fi considerată un gag. E ciudat, totuşi, că la repetate vizionări în medii din cele mai diverse, se constată, totuşi, că „trucul" nu stîrneşte rîsul. Dimpotrivă, în sală se aşterne o linişte de piatră, de parcă momentul le-ar tăia spectatorilor respiraţia, în cel mai propriu sens al expresiei. Explicaţia o găsim în densitatea gag-ului, în multiplicitatea planurilor în care emite. În primul rînd, admiraţie stîrneşte fie şi numai performanţa tehnică. În lumea profesioniştilor, mai ales, filmarea pătrunderii eroului pe ecran şi jocul său cu ambianţele au provocat asemenea perplexităţi încît a fost nevoie ca Buster însuşi să clarifice modalităţile tehnice folosite. A făcut-o în cîteva rînduri — mărturie a persistenţei în timp a secvenţei în memoria publică — şi, ultima oară, chiar în cel din urmă interviu al său, acordat ziariştilor englezi John Gilles şi James Blues, cu ocazia unei întîlniri la Veneţia, în 1965.[6]

Buster destăinuia atunci că, desigur, nu într-o proiecţie pe ecran pătrundea el în *Sherlock Jr.*, ci pe o estradă care — datorită unor efecte speciale de lumină — dădea iluzia unui film proiectat, dar pe care se mişcau actori în carne şi oase. Cel mai complicat lucru părea să fi fost, însă, realizarea

cascadei schimbărilor în cadru la care e supus protagonistul. Cum efectul de filmare în transparență nu fusese încă inventat, totul a trebuit să fie obținut din montaj. Se filma întîi plonjarea de pe stîncă a lui Buster în mare, apoi aruncarea era reluată, de astă dată însă în zăpadă, și începutul primei secvențe era unit cu sfîrșitul celei de-a doua. Firește că aici sincronismul trebuia să fie absolut, ceea ce — preciza Keaton — a necesitat folosirea unor instrumente topometrice specializate, pentru a fixa și reproduce, de la o filmare la alta, înălțimea obiectivului, înclinația sa, distanța dintre aparat și obiectul filmării, coordonatele poziției lui Keaton în raport cu elementele decorului. Într-un alt interviu, acordat filmologului britanic Kevin Brownlow, Keaton mai pomenea și despre niște planuri-„martor", montate în dreptul deschiderii aparatului, după care s-ar fi ghidat operatorul. Independent de detaliile tehnice, era de reținut concluzia: *„După aceea, toți cameramanii Hollywoodului s-au înghesuit să vadă și să răsvadă filmul, încercînd să priceapă cum naiba reușiserăm noi așa ceva . . ."*

În ce ne privește, nu atît complicațiile tehnice ne stîrnesc interesul, cît un alt gen de performanță, care exclude virtuozitatea gratuită, și anume amplitudinea poetică, multiplicitatea și ambiguitatea secvenței. La un prim nivel al recepției, avem în față „gagul", gluma absurdă a posibilității implicării unui spectator în imaginea filmului proiectat. Nimic deosebit sub acest aspect, epuizat de multă vreme de caricaturiști. La un alt nivel însă, preferat probabil de către publicul cu predispoziție spre modernism — dar ce este cu adevărat nou sub soare? — vom găsi explorarea universului oniric. În strîns raport cu datele anterioare ale realității, dimensiunea onirică precipită și justifică incoerența legăturilor, făcînd din secvență nu numai un spectaculos divertisment de idei, dar și o introducere la ceea ce va urma. Meditînd mai profund, descoperim însă o implicație în plus care conduce către însuși domeniul esteticii filmului, explorînd probleme specifice pe care ubicuitatea proprie ce-

lei de-a şaptea arte le ridică în faţa psihologiei publicului. Fiindcă ce se întîmplă, în definitiv, în scena pe care o comentăm?

Odată „intrat" în ecran, „dublul oniric" al eroului se comportă întocmai ca un spectator dezorientat de montajul excesiv de fluctuant al unui şir de imagini. De fapt, el nu face decît să repete aventura gîndirii publicului în momentul în care cinematograful, descoperind montajul, a desfiinţat unitatea de spaţiu şi timp a tradiţiei teatrale şi a vieţii însăşi. Este evident că un asemenea „gag", plin de poezie şi cu un simţ al umorului tipic keatonian, ascunde o pătrunzătoare şi originală meditaţie cu privire la natura cinematografului. Întocmai aşa îl şi întîmpina, încă din 1925, René Clair — pe atunci comentator de film, care se încumeta să-l definească, la Paris, ca *„un fel de critică dramatică perfect comparabilă cu ceea ce a fost în teatru* «Şase personaje în căutarea unui autor» *de Luigi Pirandello"*.[7]

Aventura onirică nu face decît să reliefeze o contradicţie între ubicuitatea cadrului, perfect motivată de convenţiile impuse de cinematograf, şi îndîrjita statornicie a personajului, inerţia sa de neînfrînt, persistenţa lui într-un univers atît de fluid. Această „figură" specifică naşte o relaţie paradoxală între Buster şi ceea ce se întîmplă în jurul său, indiferent de persistenţa prezenţei sale. E şi firesc, din moment ce el n-a fost recunoscut, încă, de cei din lumea ecranului, ca personaj de film. Purgatoriul prin care a trecut pînă acum a fost o etapă tranzitorie, dar inevitabilă, de adaptare la particularităţile universului oniric şi cinematografic în care totul e iluzoriu, în care o iluzie disimulează o alta, nimic nu e sigur, nici măcar terenul de sub picioare. Cînd Buster a depăşit această tranziţie, de îndată ce poate evolua echilibrat printre meandrele montajului, el se impune filmului-vis, ca personaj cu drepturi depline. Cadrul însuşi — care, pînă acum, cuprindea obiectivat şi o parte dintre spectatori — avansează, îi lasă în afară. Ecranul oniric umple în întregime ecranul

nostru, cel pe care-l privim noi, spectatorii reali, absorbindu-ne și pe noi în vis.

Faza dedublării s-a încheiat. Unica dimensiune a aventurii va fi, de acum înainte, visul!

ASUL BILIARDULUI Un vis în care filmul „Dragoste și perle" pare a-și continua, nestingherit, firul. Tony deschide galant ușa salonului, Catherine iese, amîndoi coboară scara monumentală, la capătul căreia îi întîmpină tatăl ei, profund tulburat, fiindcă din casă dispăruse un colier de perle. Profitînd de un moment de neatenție, Tony îi strecoară colierul valetului-complice apărut în preajmă. Surescitat, tatăl cheamă poliția. Valetul încearcă să-l calmeze. În timp ce tatăl iese, Tony își instruiește complicele. Îi arată două bile de biliard marcate cu fatidicul număr 13. Una dintre ele este explozivă, disimulează o grenadă. Și nu e aceasta singura capcană diabolică pe care a pregătit-o! O simplă apăsare pe scaunul de lîngă biliard declanșează căderea ucigătoare a unei halebarde. Pentru cine altcineva ar putea fi pregătită această feroce recuzită decît pentru Sherlock Jr. care, totdeauna la datorie, se și află deja în prag? E și el în smoching și joben, respectînd convențiile cinematografului vremii. Își scoate pedant, dar amenințător, mănușile și se apropie de personajele dramei care-l întîmpină aliniate. Le adulmecă și le studiază ca pe niște corpuri delicte. Cînd stăpînul casei încearcă să-i explice de ce l-a chemat, Buster îl întrerupe scurt. A înțeles totul de la început. Poate că știe de-acum și cine-i hoțul! Zăbovește, pe gînduri, lîngă halebarda asasină (valetul șterge îndatoritor scaunul), își desface aripile fracului, dă să se așeze, dar rămîne suspendat fixîndu-l suspicios pe Tony care avansează pînă în fața biliardului. În spatele detectivului, valetul golește, zîmbind sardonic, o fiolă de otravă în paharul cu vin pe care i-l vîră sub nas lui Buster. Acesta îl studiază pedant, apoi i-l oferă lui Tony, reținînd pentru el un al doilea pahar. Derută pe chipul valetului, care, precipitat, îi aruncă lui Tony avertismente mute, ca nu cumva să bea. Așa încît Tony

„uită" să mai ducă paharul la gură, îl abandonează neglijent, nu-i place alcoolul. Pasiunea lui, inocentă, e biliardul, la care abia aşteaptă să-l invite pe musafir. În timp ce Buster este absorbit de investigarea unghiului de lovire, valetul introduce în joc bila explozivă 13, după care depune dublul inofensiv al acesteia în cutia biliardului. Buster se pregăteşte să izbească violent în grămada bilelor. Complotiştii dau buzna afară, la adăpost. Absent, Sherlock izbeşte bilele rînd pe rînd. Una singură rămîne nemişcată în mijlocul mesei, cea cu numărul 13! Tony şi valetul se apropie în vîrful picioarelor: în culmea tensiunii, partida continuă. Pe postav au mai rămas doar trei bile şi e rîndul lui Tony la joc...

Tremurînd, acesta izbuteşte s-o trimită în coş pe cea inofensivă. Acum explozia ucigătoare e inevitabilă. Complotiştii aleg, din nou, în panică, refugiul camerei vecine, în timp ce Buster îşi lansează lovitura cu atîta sete că bila îşi ia zborul, peste masă, pe urmele poltronilor. Bila 13 a rămas neatinsă pe postav. Buster îşi reia neînduplecat tirul şi o loveşte, de astă dată în plin. Docilă, bila alunecă pe urmele celorlalte, în coş. Mare nedumerire în rîndul complotiştilor care analizează presupusa grenadă. Fulgerat de o idee, valetul deschide cutia bilelor. Inofensiva dublă a numărului 13 a dispărut. Buster le-a jucat din nou renghiul. Tipul e tare! Dezolat, Tony îşi pune un picior pe taburetul-eşafod, şi halebarda pregătită răspunde prăbuşindu-se. În ultima clipă, răufăcătorul îşi retrage piciorul indemn. Epuizat de emoţii, valetul încearcă să se „dreagă" cu un păhărel uitat pe masă, dar expulzează lichidul, îngrozit. Era cel cu otravă! Parcă fără a observa nimic, Sherlock Jr. părăseşte salonul ducînd în mînă o bilă de biliard, pe care o înmînează asistentului său pentru analiză.

Fiindcă aşa cum lui Tony i-a apărut, în vis, un complice, şi Sherlock a dobîndit acum un asistent care, chiar dacă nu-i de valoarea legendarului Harry Watson, nu-i mai puţin fidel în admiraţie şi omniprezenţă. Rodonal — acesta îi e numele —

primește bila și fuge s-o dezamorseze. Între timp, Buster îl vede pe Tony urcînd la volanul unei limuzine și se ascunde în portbagajul acesteia. Tony habar n-are că e urmărit cînd intră într-o cabană, aparent părăsită. Ingeniosul Rodonal îi întinde maestrului său un ciudat obiect de recuzită, o cutie plată de formă circulară. În cutie se află ... o rochie de menajeră și o bonetă. Privind prin fereastră, Buster îi surprinde pe răufăcători evaluîndu-și prada. Așază mai întîi, grijuliu, cutia circulară în fereastra cabanei și apoi deschide larg ușa, proptindu-se în prag. Bandiții îl înșfacă, îl percheziționează, îl sfidează. În sfîrșit, au pus mîna pe el! Disprețuitor, Tony îi întinde, în batjocură, colierul de perle. Buster, atîta aștepta! Îl ia și sare prin fereastră, ca un leu prin cercul de foc, drept în rochia pregătită în cutie! Travestiul funcționează automat. Pe stradă trece acum, cu pași mărunți, o mătușă cumsecade. Dar nici bandiții nu-s chiar diletanți! Unul dintre ei îl identifică și, în toiul urmăririi, Buster se ascunde într-o curte interioară, unde Rodonal îi iese în cale, travestit și el, în negustător de mărunțișuri. Încolțit de urmăritori, Buster sare... prin burta lui Rodonal — sîntem doar în vis, nu? — într-o magazie vecină, iar negustorul de mărunțișuri înaintează spre răufăcători masîndu-și discret pîntecele...

Firește că aici atrage din nou atenția nu numai inventivitatea gagului, dar și desăvîrșita tehnică a trucajului. Deși unii comentatori insistă mereu asupra ideii că Buster nu-și truchează filmele, că este un excelent cascador. Așa, de pildă, David Robinson, autor al unei monografii apărute și în românește, dovedește chiar, în această direcție, un zel ieșit din comun. El insistă mereu pe presupunerea că o anume secvență acrobatică nu e trucată, fiindcă nu e vizibilă în cadru vreo tăietură care să marcheze locul substituirii prin montaj sau, referindu-se la partida de biliard cînd eroul nimerește fără greș toate bilele, garantează — de asemenea — că scena n-a fost trucată![8] Afirmația ne pare derizorie, miza ei de-a dreptul ridicolă. Faptul că Keaton ar fi fost un as al biliar-

dului n-are nici o semnificație estetică pentru valoarea comediei în sine. Important pentru noi, spectatorii, rămîne nu faptul că efectul cutare a fost sau nu trucat, ci potențialul său comic, valoarea în contextul secvenței respective.

Firește că în scene ca cele citate mai sus, în care distorsiunea onirică exclude orice cascadorie reală, trucajul e evident. Fără a diminua cîtuși de puțin arta autorului lui *Sherlock Jr.*, perfecțiunea efectelor speciale stîrnește admirație și azi. Mai ales virtuozitățile tehnice sînt cele ce asigură ritmul drăcesc al urmăririi. Fugind de bandiți, Buster este somat de un polițist motorizat care se dovedește a fi, de fapt, nelipsitul Rodonal. Instalîndu-l pe ghidonul motocicletei sale, acesta pornește într-o adevărată cursă a morții dar, la un hîrtop, Rodonal e catapultat din șa, în timp ce Buster, continuîndu-și cursa în echilibru precar, pe ghidon, nici nu realizează că și-a pierdut motociclistul. Trece ca un bolid prin intensa circulație a orașului, rupe funia ale cărei capete sînt disputate de două echipe de atleți, defilează printr-un șir de săpători de terasamente care, cu precizie de orologiu, îl împroașcă fiecare cu o lopată de noroi, se apropie, în plină viteză, de un buștean imens pe care explozia unui cartuș de dinamită îl desface în două exact la momentul potrivit pentru a-i deschide cale și, lovindu-se de un obstacol, e proiectat de pe ghidon, ca o săgeată de struna arcului, pătrunzînd prin fereastra unei barăci în care eroina e pe punctul de a fi violată, și-l izbește cu picioarele pe ticălos făcîndu-l să iasă prin peretele opus. Întreaga secvență are perfecțiunea traiectoriei balistice a unui proiectil. În cele din urmă, Buster-Sherlock o înșfacă pe fată, o aruncă în automobilul bandiților pe care izbutește să-l pună în mișcare, dar — vai! — vehicolul se prăbușește într-un fluviu. S-a și scufundat în bulboane, Buster mai apucă să agite mîna în cîteva spasme inutile de salvare, cînd o alta i se întinde în ultima clipă, și-l trage afară... din vis!

Era mîna lui Catherine care a venit în cabina de proiecție să-și ceară iertare că l-a acuzat pe ne-

drept. Surprins de această întorsătură neașteptată a evenimentelor, Buster se foiește timid în jurul fetei. În ce fel ar trebui să-i răspundă? Cum ar fi mai potrivit să reacționeze? În domeniul acesta, manualul de criminalistică nu-i poate oferi vreun sfat.

Prin ferestruica de la cabina proiecționistului și-a furișat o privire spre finalul filmului „Inimi și perle". Sigur de el, protagonistul de pe ecran își întoarce iubita spre sine. Iată o idee pe care Buster o adoptă conștiincios, iar apoi, pe furiș, trage din nou o ocheadă spre comportarea seducătorului de pe ecran. Acesta a luat mîna fetei depunînd asupră-i o sărutare pe cît de respectuoasă, pe atît de pătimașă, la care fata de pe ecran vibrează înfiorată. Nu prea convins, Buster se străduiește, totuși, să-i urmeze exemplul, iar reacția pozitivă a lui Catherine îl încurajează. Ce-ar mai rămîne de făcut acum? Pe ecran eroul strecoară un inel în degetul logodnicei. Proiecționistul se scotocește, febril, în buzunare, să găsească inelul înapoiat de iubită și, sub lumina zîmbetului înduioșat al acesteia, i-l pune din nou în deget.

Dar în film a venit acum rîndul prelungului sărut final. S-ar putea și asta. E, ce-i drept!, ceva mai complicat, dar s-ar putea. Și Buster aplică, prompt, o grindină de pupături pe obrazul îmbujorat al iubitei sale. Și?... Mai e încă ceva pe ecran? ... Buster se retrage din ferestruică în mare derută: în imagine, fericitul tată leagănă în brațe trei copii!!! Indecis, Buster se scarpină în cap. Dacă, pînă acum, modelul cinematografic fusese reprodus de erou integral și necritic, Buster are motive să manifeste o evidentă rezervă...

Filmul care scosese, treptat, în evidență irezistibila forță de atracție psihică a cinematografului, tendința de a-l absorbi pe spectator, înclinația acestuia din urmă de a confunda visul cu realitatea, abordează în acest moment problema puterii alienatoare a cinematografului, capacitatea sa de a deveni model, imaginea sa nemaifiind o oglindă a realității, ci, invers, realitatea ajungînd să imite cinematograful.

Poate supralicităm, poate că Buster Keaton nici nu s-a gîndit la această multiplă problematică. Dar dincolo de pirueta bufonului, dincolo de rîsul dezlănțuit al comediei burlești, din „filigranul" lui *Sherlock Jr.* se desprinde o permanentă și reală meditație pe tema relației dintre cinematograf ca artă și lumea înconjurătoare. Se poate spune, în acest sens, despre *Sherlock Jr.* că este precursorul, dacă nu chiar capul de serie, al acelui bogat filon artistic în care cinematograful se autocontemplă, linie care și-a găsit apogeul în capodopera felliniană *Opt și jumătate.*

Buster Keaton, precursor al lui Fellini? Sună, poate, paradoxal dar — în ceea ce-l privește pe *Sherlock Jr.* — îndrăznim s-o susținem...

II

RĂPOSATUL MATHIAS PASCAL
(Feu Mathias Pascal)
de Marcel L'HERBIER (1890—1980)

Franța, 1925. Ecranizare după Luigi Pirandello. *Scenariu* și *regie*: M. L'Herbier. Decoruri: Alberto Cavalcanti, asistat de Lasare Meerson și Erik Aaes. *Imagine*: René Guichard. *În distribuție*: Ivan Mosjoukin, Marcelle Pradot, Loïs Moran, Pierre Batcheff, Jean Hervé și Michel Simon.

Dacă există opere care au darul de a trezi vocații latente, tocmai un asemenea film a fost *Stigmatizata* (*Forfaiture*) al lui Cecil Blount DeMille. Azi pare o melodramă oarecare despre o femeie de lume șantajată de un prinț japonez diabolic — dar ce senzație stîrnise în anii primului război mondial creația actorului Sessue Hayakawa (pe care generația noastră n-avea să-l vadă decît la amurgul carierei, în *Podul de pe rîul Kwai* realizat în 1957 de David Lean)! *Stigmatizata* a făcut o carieră triumfală în toată lumea, deși un spirit lucid ca Louis Delluc putea exclama încă de pe atunci: *„Ferește-ne, Doamne, de asemenea capodopere!..."*

Printre spectatorii parizieni care luau cu asalt sala unde se proiecta filmul lui De Mille se afla, în primăvara lui 1917, și Marcel L'Herbier, tînăr ofițer de artilerie venit într-o scurtă permisie. Intrase și el să vadă filmul de care vorbea „Le Tout Paris!" „Mi-am spus imediat: E ceva! Ar mai trebui diminuată doar melodrama și căutate mai bine echivalențele vizuale..."[1]. L'Herbier avea în acel moment 27 de ani. Provenit dintr-o sobră familie de magistrați, făcuse studii de drept și litere, publicase poeme, încercări filosofice, se interesa de muzică. „Un scenariu?...", l-a întîmpinat întrebător Louis Mercanton, directorul casei „Eclipsa", atunci cînd tînărul i s-a prezentat. Piese L'Her-

bier mai scrisese; scenarii însă, niciodată! Şi totuşi, luat din scurt, l-a asigurat pe Mercanton... că tocmai avea unul!

De fapt, nu era chiar o minciună. O idee de scenariu avea, un film al cărui personaj ar fi fost... apa! Dacă în *Stigmatizata* predominau grimasele şi gesturile retorice, era convins că publicul ar fi putut fi subjugat şi de zbuciumul apei, de tristeţile şi negurile ei. A scris scenariul *Torentului* introducînd, între două personaje de circumstanţă, peisajul fluid, prezent mereu ca adevăratul erou. „*Cînd a ieşit filmul* — îşi amintea, încă decepţionat, peste decenii, dramaturgul — *l-am văzut pe ecran, în prim plan, pe Signoret* (Gabriel Signoret, unul dintre marii actori ai epocii — *n.a.*) *şi-n planul secund, torentul meu devenit rîuleţ oarecare... Poate că asta m-a decis să mă lansez eu însumi în bătălie, să execut personal ceea ce concepusem...*"[2]

În timpul unei alte permisii, mai lungi (două săptămîni!), „toarnă" un film poliţist: *Fantasme*. Concepţia dramaturgică, deosebit de originală, pornea de la o crimă autentică pe care actorii erau solicitaţi s-o reconstituie, regizorul intervenind fizic, de multe ori, în cursul acţiunii. Augurii promiteau să fie cu atît mai favorabili filmului, cu cît protagonista acestuia era protejata patronului. Neprevăzutul interveni însă sub forma unui bombardament inamic distrugător, care scoase studioul din funcţiune. La epuizarea permisiei, nenorocosul realizator fu nevoit să se întoarcă pe front, abandonînd producţia. „*Aveam sentimentul că în contact cu războiul mondial ceva se sfărîma şi altceva se năştea, un fel de concentrare a tuturor oamenilor sub impulsul pericolului, pe care am denumit-o atunci «socializarea morţii». Dintr-odată, arta îmi apăru ca un lucru ermetic şi derizoriu. Trebuia să ajung la un mod de expresie uman şi social care, mi se părea atunci, nu putea fi altul decît cinematograful...*"[3]

Curînd, atît războiul cît şi cinematograful converg într-o comandă de un tip deosebit: Ministerul Propagandei îi solicită un film pentru susţi-

nerea moralului celor din spatele frontului. Şi L'Herbier imaginează *Rose France:* un mutilat american, tuberculos şi suferind, se îndrăgosteşte de o tînără franţuzoaică nu mai puţin străvezie şi suferindă. Rose France e amabilă, firește, dar gîndurile-i fug mereu în altă parte. Suspectînd un rival, îndrăgostitul săvîrşeşte indiscreţia de a parcurge un caiet de versuri intime, uitat, pe o bancă, de către fată. Sînt versuri — vai! — de dragoste, dar — lovitură de teatru! — dedicate nu vreunui bărbat, ci patriei în primejdie. Într-un fel, cineastul utiliza un „anticlimax" pe care, un sfert de veac mai tîrziu, avea să-l folosească, în poezie, şi un Eluard, atunci cînd scria: *„Pe caietele de şcolar / Pe bancă, pe copaci / Pe nisip, pe zăpadă / Scriu numele tău . . ."* / Numele cui? Poetul îl destăinuia abia în strofa finală: . . . *„Şi prin puterea unei vorbe / Încep acum o nouă viaţă / Eu m-am născut ca să te aflu / Să-ţi spun pe nume / Libertate!"*[4] Versurile lui Eluard au apărut în 1942, atunci cînd în Franţa era, mai mult ca oricînd, nevoie de ele; filmul lui L'Herbier a avut neşansa să fie terminat abia în 1919, după armistiţiu, cînd nimeni, nici măcar Ministerul Propagandei, beneficiarul direct, nu mai avea ce face cu el. În faţa unui film conjunctural, cu finalităţi ieşite din actualitate, directorii de sală se menţineau într-o prudentă rezervă. În cele din urmă, după multe stăruinţe, s-a obţinut o premieră în mica sală Omnia. Proiecţia s-a încheiat într-un cor de fluierături. Un singur critic, dintre cei prezenţi la proiecţie, l-a lăudat, totuşi, a doua zi: curajosul şi inflexibilul Delluc!

GAME ŞI VOCALIZE TEORETICE

Gaumont, în studioul căruia L'Herbier turnase *Rose France,* îi mai oferă o şansă: o ecranizare după Henri Bernstein — *Leagănul. „Dovedeşte totuşi că eşti în stare să faci ceva care să intereseze publicul . . ."* — îl îndeamnă vicleanul patron. *„Bernstein era antiteza preferinţelor mele literare* — va mărturisi L'Herbier în interviul publicat şaizeci de ani

mai tîrziu în «L'Avant-Scène du Cinéma». — *Am văzut piesa alături de Jacques Catelain*, şi-mi amintesc cum ne-am bătut joc amîndoi de modul exterior şi emfatic în care trata dramaturgul sentimentele umane...*" A acceptat, totuşi, punînd o condiţie care, fără a-l afecta pe Gaumont, nu-i implica reputaţia: să nu semneze filmul. Piesa o detesta, iar pentru teatru, în general, n-avea afinităţi. „*Doream totuşi să fac acest film aşa cum muzicienii îşi impun să facă game!*" Şi iată că tocmai cu filmul său „de exerciţiu" îi e dat să obţină succesul mult rîvnit, şi nu numai în Franţa, ci şi în străinătate. S-ar părea că publicul de pretutindeni a conspirat într-un consens deplin, optînd — cu milioane de bilete de intrare — pentru *Leagănul,* progenitura detestată de către realizator. Gaumont, însă, e mai mîndru ca oricînd de simţul său comercial şi se repede să-l imobilizeze cu încă un contract pe trei ani, propunîndu-i condiţii din cele mai avantajoase: cineastul îşi va alege singur subiectul, inspirîndu-se din Balzac, Tolstoi sau Pirandello. În schimb, producătorul are dreptul să facă ce poftеşte cu filmul, odată terminat, să-l distribuie sau nu, să-l transforme, să-l lungească sau să-l scurteze...

L'Herbier se află pentru prima dată, liber în opţiuni, în faţa unui platou de filmare. Contractul nu-i cere decît să le găsească unor mari scriitori, atît de diferiţi, corespondenţe vizuale, cinematografice. Dar ce este cinematograful? Întrebarea se afla în 1920 mai mult ca oricînd la ordinea zilei. L'Herbier este şi el unul dintre obişnuiţii „dineurilor celei de-a şaptea arte", organizate de Ricciotto Canudo, scriitor italian de limbă franceză, pe care astăzi, compatriotul său Guido Aristarco îl legitimează drept „primul şi adevăratul iniţiator al teoriei cinematografice..."[5] În 1920, statele sale de serviciu în studiouri erau insignifiante: cîteva scenarii refuzate, unul singur realizat şi nici acela cu rezultate remarcabile. Animator înnăscut, Canudo

---

* Interpret distribuit cu predilecţie de către L'Herbier în filmele sale: *Eldorado* (1921), *Inumana* (1923), *Nopţi princiare* (1929) etc.

inițiase însă discuții stimulatoare pentru gîndirea cinematografică a timpului. La una din aceste „sindrofii filosofice" la care participa elita cinematografică a epocii, Canudo a pus în discuție, de pildă, improprietatea denumirii franceze a creatorului de film ca „metteur-en-scène", într-o artă care nega nu numai viziunea teatrală, dar și scena ca atare. S-a iscat o larmă de nedescris, în care propunerile veneau una după alta: „cinegrafist", „compunător", „realizator". Cît despre Canudo, el propuse solemn termenul „ecranist". Delluc, care pînă atunci șezuse tăcut în colțul său, rosti întrebător, ca pentru sine: „Poate ... *cineast*"? Cei mai mulți dintre convivi întîmpinară propunerea cu ironie, ca pe o pledoarie „pro causa", fiindcă Delluc conducea revista „Cinéa". Consensul asistenței se îndreptă către termenul „cinegrafist", pe care luni de zile se obstinară să-l mențină în circulație. Degeaba, însă ... Viitorul era rezervat, deja, noului cuvînt: *cineast!*

Canudo și-a avut și el partea lui de posteritate, pentru că expresia sa: „a șaptea artă" avea să facă și ea o frumoasă carieră. „A șaptea" — fiindcă animatorul dineurilor plasa cinematograful alături de poezie, muzică, teatru, pictură, sculptură, dans și ... elocință! Cinematograful — *primus inter pares* — din punctul de vedere al lui Canudo, nu se diferenția de celelalte arte, ci le rezuma, era „artă plastică în mișcare", în el participau, după expresia lui Schopenhauer, „artele timpului cu cele ale spațiului", sau „artele plastice cu cele ritmice", „artele mobile cu cele imobile"[6]. Acestui Canudo fandînd impetuos pentru recunoașterea drepturilor „artei a șaptea" i se opune curînd L'Herbier, contestîndu-l calm și inflexibil. *„După verb, desen, muzică și dans care există de cînd omul, după atîtea miracole memorabile și rezultate memoriale, să proclami cinematograful drept «a șaptea artă», egală cu celelalte, deși unica ce nu-și poate găsi sursa în prima lacrimă omenească, iată afirmații care ne deconcertează ..."* — scrie, ponderat, autorul lui *Rose-France*, pentru care cinematograful nu e, nu trebuie să fie neapă-

rat, „*artă*", ci o bună „mașină de imprimat viața". Scopul „cinegrafiei" ar fi, după L'Herbier: „*să transcrie fidel, pe cît posibil mai veridic, fără stilizări și transpuneri, prin mijloace de o exactitate care-i e proprie, adevărul fenomenelor . . .*"[7]

„«*Mașină de imprimat viață?*», «*Adevărul fenomenelor?*» — *blasfemii!* —" izbucnește freneticul Canudo, pentru care imaginea cinematografică e incompatibilă cu realul. „*Cîțiva ecranizatori au înțeles că adevărul cinematografic trebuie să corespundă adevărului literar, pictural, muzical chiar, care este mai indefinit. Nici unul dintre acestea nu este analog cu realitatea! . . .*"

Identitatea celor „cîțiva ecranizatori" nu e greu de stabilit: ei sînt, desigur, cineaștii avangardei, pionierii limbajului pur al vizualului, eliberat de tirania realității. Pentru un artist de talia lui Fernand Léger, filmul tinde spre „expresia directă a mișcării". Scurt-metrajul pe care-l realizează în 1923, *Baletul mecanic*, eludează scenariul, „această eroare a cinematografului", înfiripîndu-se din repetiții de forme și structuri abstracte. Un alt pictor, Man Ray, „expunea" în același an filmul său *Reîntoarcerea la rațiune*, în care combina insolitul montajului cu cel al deformărilor fotografice. Pictor și el, Marcel Duchamp folosea pentru *Anemic Cinema* personaje reale — femei, un militar, o statuie — în învălmășeala unor discuri turnante și a unor savante efecte stroboscopice. În *Fotogenia mecanică* de Jean Grémillon sau în *Cinci minute de cinema pur* de Henri Chaumette, esențiale rămîneau ritmul și inovația. Avangarda nu revendica nimic altceva decît o imaginație cît mai vie și liberă, în felul aceleia la care păreau să fi ajuns pictorii, pentru care realitatea nu mai însemna decît jocul pur al retinei. Idealul ei estetic erau filmele fără personaje, cu fascinante inflorescențe de cristale, cu dublări și multiplicări de viteză, cu chipuri deformate în oglinzi, cu stilizări și răsturnări de convenții.

Fără îndoială că divertismentele acestea își aveau cercul lor de suporteri incondiționali. Abia

sosit la Paris, un tînăr „pelerin" român, ziaristul și scriitorul Mihail Sebastian, îi comunica la București amicului său Camil Petrescu: *„Există aici cîteva săli mici, foarte mici și incomode, în care se exploatează un cinematograf zis de avangardă..."* Și Sebastian nu întîrzia să analizeze psiho-sociologic, pe cît de pertinent, pe atît de lapidar, fenomenul: *„Se creează o atmosferă de cerc închis care dă publicului impresia că descoperă, el, opere de artă, că, în orice caz, asistă la un spectacol pentru inițiați. Iată cum, la toate studiourile astea (Studio des Agriculteurs, Studio des Ursulines, Studio 270), în fiecare seară sălile sînt arhipline. Snobi se găsesc și la București* — conchidea sarcasticul critic teatral. *Mi se pare că ar fi ușor să-i utilizeze cineva..."*[8]

Scepticul Sebastian avea, firește, dreptate, din multe puncte de vedere. Dar, oricît ar fi fost supuși snobii la o binemeritată contribuție, cinematograful experimental nu putea depăși condiția scurt-metrajului, audienței restrînse și marginalității culturale. *„Pentru a evita praful culiselor* — nota un alt călător străin în trecere prin Paris, cineastul danez Carl Dreyer — *filmul francez a căzut în alt exces, încît dă impresia că s-ar reduce pur și simplu la arta de a fotografia. Au fost experimentate în mii de maniere posibilitățile obiectivului. I s-au așezat în față prisme pentru deformarea imaginii, aparatul a fost dispus pe plăci turnante sau glisante pentru ca, după caz, imaginea să se întoarcă sau să alunece prin fața spectatorilor, dar toate aceste demonstrații de virtuozitate par acum să cadă în dizgrație, întrucît s-a înțeles că nu-i poți oferi publicului pietre în loc de pîine..."*[9]

L'Herbier resimțea încă imediat după război excesele pe care Dreyer la va consemna mai tîrziu, în 1928. Atunci, în 1920, avangarda se bucura de favoarea elitei culturale și L'Herbier a trebuit să facă față unor polemici îndîrjite. A fost acuzat că servește cauza adversarilor cinematografului, condamnat chiar, de un tribunal din Lausanne, în

1925, dar a continuat ca, tăgăduind caracterul de „artă" al imaginii de pe ecran, să sublinieze, prin opoziția cu artele tradiționale, specificul limbajului ei ca vehicol al realității vii. Cinematograful era, în viziunea autorului *Torentului*, chemat să reveleze viața, *„o viață de stringent adevăr în care drama e restrînsă la gesturi, peisajul lipsit de stil ca în fotografie, dragostea, fără absolut, ca în durere; viața, așa cum ar putea fi imprimată ea în tiparnițe..."* Sigur că L'Herbier suferea și el din pricina rigorilor industriei și îngustimii de vederi a căpitanilor ei, dar nici varianta celeilalte extreme, a producției elitiste nu l-ar fi putut stimula: *„În cinematograf* — proclama el, cu o luciditate care le mai lipsește multora încă și acum — *nu se poate face nimic fără o comunicare între mîna de lucru* (cu ce smerenie înlocuia cineastul cuvîntul compromis azi prin abuz: „creator"! — *n.a.*) și public. *Nu un producător izolat, ci publicul întreg a impus comanda unor filme ca* «Nibelungii» și «Metropolis», «Potiomkin» și «Mama»..."[10].

Astăzi ne-am putea pune întrebarea: cine a avut dreptate? Cei care subliniau cu obstinare caracterul de artă al cinematografului sau cei care-i accentuau servituțile industriale? Cei care-l sprijineau pe elite sau cei care înțelegeau să întemeieze ridicarea calitativă a filmului pe progresul publicului său? Controversa continuă și azi, iar autorul acestor rînduri se teme că ea nici n-are perspective de rezolvare... Justificată istoric era, înainte de toate, discuția; singure disputele puteau zămisli, în focul confruntării lor, o teorie care să împingă înainte atît cinematograful cît și publicul său. Ambițiile partizanilor lui Canudo de a cîștiga favoarea elitei pariziene în slujba legitimării cinematografului ca artă erau, firește, întemeiate. Dar cel puțin la fel de util, în perspectiva dezvoltării acestuia, s-a dovedit efortul lui L'Herbier de a decanta trăsăturile specifice ale cinematografului, de a sublinia necesitatea indisolubilei sale legături cu marele public. Și dacă teoria se verifică în

practică, atunci tezele teoreticianului aveau să fie verificate cu strălucire în filmele realizatorului L'Herbier.

UN „IMPRESIONIST" Răsfoindu-l pe Balzac, descoperi, într-o zi, cu uimire, şi poate chiar cu decepţie, că ideea *Torentului* de care era atît de mîndru, cea a peisajului devenit personaj, o avusese încă mult înainte autorul *Comediei umane*. Într-adevăr, în nuvela O *dramă la malul mării*, totul se învîrtea în jurul prezenţei marine, a propriei voinţe a apei, din ea se năştea atît drama, cît şi ideea dihotomiei dintre promiscuitatea portului şi puritatea vieţii din larg. Inspirîndu-se din textul balzacian, L'Herbier a realizat o „marină", subintitulată astfel tocmai pentru a-i sublinia aspectul pictural. Opoziţiei dintre largul limpede, măturat de vînt, şi pămîntul încătuşat de miasme îi corespundea şi opoziţia dintre eroii filmului: tatăl, om al necuprinsului, şi fiul, ataşat vieţii mărunte şi murdare a portului. Rolul tînărului l-a încredinţat unui licenţiat în filosofie şi proaspăt absolvent al Conservatorului: Charles Boyer. În rolul părintelui, al *Omului din larg*, cum fusese intitulat filmul, apărea viitorul regizor Claude Autant-Lara.

Un an mai tîrziu, Léon Gaumont era invitat în sala de proiecţie pentru a „recepţiona" următoarea producţie a lui L'Herbier: *Eldorado*. Patronul cunoştea subiectul filmului, doar fusese ales pe gustul său: *Sybilla*, dansatoare într-un cabaret din Granada, trudeşte de seară pînă în zori pentru a-şi hrăni copilul din flori. Un pictor scandinav, delicat şi îndrăgostit, îi oferă într-o zi speranţa că şi-ar putea reface viaţa. Dar un bufon odios o violează şi, deznădăjduită, tînăra îşi pune capăt zilelor.

Gaumont se tolăneşte, confortabil, în fotoliu, aşteptînd ilustrarea înduioşătoarei poveşti. Şi primele imagini apar: pictorul vizitînd Curtea Leilor din palatul Alhambra, străvechea rezidenţă a regilor mauri. Splendidele grădini filmate din unghiuri insolite îi fură privirea cînd, dintr-o dată,

patronul începe să se foiască nervos pe scaun. O parte a imaginii a devenit flou, de parcă ochii pictorului s-ar fi umezit de emoție. Proiecția e oprită și, spre spaima celor din jur, proprietarul studioului izbucnește: *„Am spus de atîtea ori să puneți la punct proiectoarele. Cum să ne facem o idee asupra filmelor, dacă proiecția decurge în halul ăsta..."* Ceilalți se privesc unul pe altul, stupefiați, pînă cînd L'Herbier intervine, timid, încercînd să clarifice situația:

— *Nu operatorul e de vină, nici proiectorul. E un efect menit să sugereze procesul mental, interior al eroului, un efect intenționat.*

— *Așa?*, spune ușurat, patronul. *Atunci să-l tai!...*

Curînd, se lămuri însă că nu-i va fi deloc ușor „să taie". Întreg filmul abunda în asemenea efecte, era gîndit în acest mod. Cineastul care-și subintitulase, ostentativ, filmul: *melodramă*, optase de fapt pentru un stil poematic, urmărind cu premeditare linia dialectică ce unea aparența realului cu adevărul interior al personajelor. Dacă Sybilla dansează absent, dacă gîndurile-i fug departe de „fiesta", mișcările dansului ei se „ralentizează", în timp ce restul dansatorilor intră într-o zonă de flou. Dar publicul din Granada urlă și o readuce pe eroină la realitate, adică la contururi nete. Alteori actorii evoluau între decoruri deformate ca în filmele expresioniștilor, numai că în timp ce în *Caligari* deformările aparțineau scenografilor, în *Eldorado* ele erau opera lentilelor obiectivului. Trăirile interioare erau exprimate prin recurgerea la distorsiuni optice, la filtre, la însușirile intrinsece ale ochiului cinematografic. În timp ce dominanta filmelor „caligariene" era obscurul, L'Herbier și operatorul Kruger căutau mereu lumina și resursele ei.

Scena sinuciderii eroinei, de pildă, se petrecea în fața unei cortine prin care se străvedeau, în umbre chinezești, contururile petrecăreților din cabaret. În agonie, Sybilla se agăța cu desperare de pînza transparentă, iar contrastul dintre cele două climate suprapuse amplifica sentimentul tragic. Scena

a fost, de altfel, filmată de cîteva ori, fiindcă rezultatele nu-l mulțumeau pe regizor. Acesta ar fi dorit o fantasmă, *o „cramponare de real care s-o plonjeze pe eroină în irealitate"* — cum se exprima L'Herbier însuși, jumătate de secol mai tîrziu.[11] Kruger a făcut totul pentru a-i veni în întîmpinare, a întins văluri în fața obiectivului, a încercat combinații de oglinzi, cu discuri luminoase. Experimentele avangardei erau împrumutate fără ezitări. Numai că ele erau mobilizate în imagine prin temeinice *argumente dramaturgice*. „Noi optaserăm pentru impresionism — a explicat, ulterior L'Herbier, delimitîndu-se atît de avangardă cît și de expresionism, în spiritul tradiției meridionale a culturii vizuale franceze.* Într-adevăr, imaginea din *Eldorado* împinge realismul de la reproducere fotografică spre poezie și transfigurare. Poate că aici trebuie căutată și definiția curentului pe care Henri Langlois avea să-l desemneze, primul, drept „impresionism": confluența dintre realitate și poezie.

Pentru impresioniști, și în acest curent al deceniului trei ar mai trebui amintiți, în afara lui L'Herbier — Germaine Dulac, Jean Epstein, Louis Delluc și încă alții — scenariul nu este decît un punct de pornire oarecare. Ceea ce-i interesa în primul rînd era atmosfera și imponderabilul sentimentelor. Impresioniștii cinematografiei franceze înfățișau natura, obiectele, ca elemente concurînd la acțiune: o umbră, o lumină, pomii, razele, valurile deveneau parteneri de importanță egală ai interpretului tradițional. Iată un exemplu dintr-un film realizat în 1923 de Germaine Dulac: *Surîzătoarea doamnă Beudet*, ecranizare a unei piese de Denys Amiel și André Obey:

La început, ambianță: străzi pustii, siluete mărunte, felinare afumate, melancolie provincială...

---

* Această abordare originală a asigurat și perenitatea operei. În noiembrie 1983, societatea „Gaumont" încă mai anunța o reluare a filmului la sala Gaveau din Paris, cu acompaniamentul unei orchestre.

Apoi personajele: Un pian. În spate, în flou, capul unei femei. Degete pe clape. Reverie. Contururi fluctuante. Raze de soare, jucînd pe ape, printre trandafiri. Imagine netă: o prăvălie. Pînză măsurată cu metrul. Registre contabile.

Deocamdată, oamenii n-au acționat încă decît prin intermediul lucrurilor. Latent, conflictul se precizează. O femeie citind într-un interior burghez. Un bărbat intră, plin de importanță. În mînă — un album de eșantioane. Femeia nici nu ridică fruntea; rămîne aplecată peste carte, meditînd. Bărbatul se așază, fără un cuvînt, la biroul său.

Caracterele sînt, cum vedem, definite prin planuri diferite, reliefînd și punînd în opoziție gesturi și atitudini. Pînă acum, cele două ființe au fost izolate fiecare în universul ei. Brusc un plan de ansamblu le reunește în același interior conjugal. Lovitură de teatru! Reunirea semnifica, de fapt, ruptura unei obișnuite căsnicii burgheze. Planul de ansamblu vibrează în conștiința spectatorului ca un strigăt de desperare și revoltă . . .

Impresionism!

Noi, însă, anticipăm . . . Dulac realiza *Surîzătoarea Beudet*, un an după *Eldorado*, în care L'Herbier tatonase, de unul singur, noul drum spre artă. Cît despre Gaumont, acesta — fără a putea „corecta" filmul — i-a fixat avanpremiera pentru o fierbinte zi de iulie 1921. Dar să-l lăsăm să evoce evenimentul pe unul dintre martorii săi oculari, regizorul Henri Fescourt.

„Locuri nu mai erau libere încă cu jumătate de oră înaintea începerii proiecției. Mulți critici se așezaseră de-a dreptul pe podea. Cînd s-a lăsat, în sfîrșit, întunericul, căldura devenise insuportabilă. Orchestra atacă primele măsuri . . . Prin sală trecu un murmur: spectatorii citiseră, după titlul «Eldorado», *cinicul subtitlu:* melodramă . . ." Dar tot Fescourt adaugă: *„Alături de* «Roata» *și* «Crucișătorul Potiomkin», *«Eldorado» a fost una dintre cele trei proiecții ale anilor 1916—1929 al căror succes s-a transformat în triumf . . . În ziua aceea am înțeles ce poate însemna, pe ecran, stilul! . . ."*[12]

Léon Gaumont aprecia însă stilul numai în măsura în care-i aducea avantaje în numerar. Pentru a colabora cu un cineast imprevizibil ca L'Herbier, avea nevoie de nervi mult mai tari decît cei de care dispunea. În 1923, după ce-i întrerupse autorului lui *Eldorado* finanţarea unui *Don Juan şi Faust*, îi rezilie contractul. Cît despre l'Herbier, acesta trecea printr-un moment dificil. Împreună cu cîţiva prieteni credincioşi, întemeiase societatea „Cinégraphique". Dar se simţea ostenit. Începuse o versiune a *Învierii* lui Tolstoi, cînd căzu la pat doborît de febră tifoidă. După o lungă convalescenţă, în 1924, se apucă de altceva, de *Inumana*, un ciudat amestec de melodramă şi — am spune noi azi — „science-fiction". O avea ca vedetă pe Georgette Leblanc, prima soţie a dramaturgului belgian Maurice Maeterlinck, femeie de o remarcabilă inteligenţă, literată nu lipsită de har, dar lamentabilă ca actriţă. Aducea însă în afacere nu numai o vanitate fără margini, ci şi trei sute de mii de franci în numerar. Ceea ce n-a împiedicat un răsunător eşec comercial, deşi criticile au rămas, în virtutea inerţiei, ditirambice.

Şi iată, tînăra societate „Cinégraphique" depunînd, învinsă, bilanţul. De fapt, *Inumana* nu era singura cauză a falimentului firmei lui L'Herbier. Responsabile mai erau şi alte eşecuri cu filme ale unor cineaşti din aceeaşi familie „impresionistă", pe care societatea îi sprijinise: Delluc, Catelain şi chiar un debutant — de fapt un dublu debut: Claude Autant-Lara (regizor) şi Antonin Artaud (interpret), în filmul *Fapt divers* (1924): filme mai mult decît onorabile, personalităţi care au rămas ca puncte de referinţă în istoria cinematografiei franceze, dar care n-au reuşit în acel moment să întrunească sufragiile publicului. Or, succesul de casă era mai important, atunci, decît judecata posterităţii.

Falit, L'Herbier a recurs, cum făcea de obicei în asemenea ipostaze, la o producţie „alimentară", o melodramă oarecare făcută pentru „Pathé". A fost un triumf!... Cu banii agonisiţi, se putea arunca într-o nouă aventură.

„ALBATROSUL" ÎNTÎLNEȘTE „TURNUL EIFFEL"

După numai cîteva luni de la eșec, „Cinégraphique" reînviase cu nădejdile și ambițiile sale. Dar cum, după plata datoriilor *Inumanei*, firma nu putea încă susține de una singură povara unei producții, ea propuse o alianță de interese firmei „Albatros". Proprietarul acesteia, producătorul rus Kamenka, trecea drept o figură cu un orizont de cultură ceva mai larg decît stîlpii industriei cinematografice franceze. Nu degeaba își alesese el drept simbol celebrul albatros cehovian care înnobila și cortina Teatrului MHAT al lui Stanislavski și Nemirovici-Dancenko. După cîteva contacte, căzură de acord să i se adreseze lui Luigi Pirandello pentru drepturile de adaptare ale unui roman de tinerețe, scris cu douăzeci de ani înainte, *Răposatul Mathias Pascal*. Reputat om de spectacol, scriitorul cunoștea, la rîndu-i, valoarea lui L'Herbier, așa încît și-a manifestat, fără rezerve, încrederea în proiect.

Mai rămînea de hotărît distribuția. Cum Kamenka deținea monopolul asupra vestitului juneprim Ivan Mosjoukin, rolul titular putea fi socotit ca distribuit încă de la semnarea contractului. L'Herbier avea și el un protejat, ce-i drept mai puțin celebru. Era un obscur actor elvețian care interpretase cîteva roluri episodice pe scenă și pe ecran — Michel Simon. La insistențele regizorului, Kamenka a acceptat să-i încredințeze tînărului interpret rolul secund al filmului, cel al lui Mino, prietenul și confidentul lui Mathias. În rest, din echipă mai făceau parte actori ruși și francezi, între care Marcel Pradot, Pierre Batcheff, Jean Hervé și alții. Astfel că pe genericul noului film aveau să fie înfrățite emblemele celor două case producătoare asociate: turnul Eiffel al lui „Cinégraphique" renăscut din cenușă și albatrosul cu aripile desfășurate al lui Kamenka.

Romanul lui Pirandello îi furniza lui L'Herbier o materie nouă, multiplă, mai profundă decît partiturile melodramatice la care lucrase pînă atunci. Ideea sa conducătoare definea, în același timp, și

sursa esențială a tragismului pirandellian: imposibilitatea omului de a evada din sine însuși. L'Herbier o transpune fidel, împreună cu un alt motiv pirandellian, cel al discrepanței dintre aparența și realitatea lucrurilor și situațiilor. Vedem, de pildă, în prologul filmului, o văduvă inconsolabilă sprijinită cu milostenie de un bonom corpolent. Vom realiza curînd că, în realitate, generosul prieten al familiei îndoliate, notarul Maldagna, e un girant perfid care nu dorește altceva decît s-o ruineze pe sărmana văduvă asaltată de creditori, să-i smulgă conacul pe mai nimic. Cele două femei, văduva și cumnata ei, mătușa Scholastique, sînt biete jucării în mîna versatului notar. Există, totuși, și un bărbat în casă, tînărul Mathias Pascal, dar acesta trăiește claustrat în cabinetul său de lucru, pe ușa căruia străjuie inscripția: *„Sînt ocupat. Nu deranjați!..."* Tante Scholastique nu îndrăznește decît să strecoare o privire curioasă prin gaura cheii pe unde se văd doar vrafuri de cărți și, printre ele, rotocoale de fum alburiu, care se înalță spre tavan ca din craterul unui vulcan abia trezit din latență. *„Lucrează! Să-l lăsăm..."* — îi spune, intimidată, văduvei, bătrîna domnișoară.

Lucrează, într-adevăr — se va convinge și spectatorul după ce cineastul îl introduce în misteriosul laborator de creație al lui Mathias. Printre vrafurile de volume prăfuite, Mosjoukin deschide, preocupat, un manuscris pe coperta căruia deslușim temerarul titlu: „Istoria libertății" — de Mathias Pascal. El răsfoiește, cufundat în gînduri, tratatul său despre libertate, în timp ce în odaia învecinată i se pune la cale aservirea. Cît de inconștienți pot să fie filosofii! Pe fereastră, în adîncimea cadrului, un car cu boi scîrțîitor aduce în imagine tema vieții reale. *„Ce cauți pe-aici?"* — îl întreabă Mathias, nemulțumit, pe căruțaș. *„Păi, doborîm fagii din parc, fiindcă așa a poruncit domnul Maldagna..."* Pascal se ridică alarmat. Cine îndrăznește să atenteze la maiestuoșii copaci a căror umbră i-a ocrotit copilăria?

În camera de alături, văduva încă mai ezită să semneze actul perfid pe care i-l întinde notarul.

Mathias tocmai își părăsește biroul, cu pași decișI. Dar cînd tînărul și-a făcut intrarea în salon, văduva tocmai a semnat. Cu o mișcare fulgerătoare, pișicherul a și înșfăcat actul pe care l-a vîrît în buzunarele-i adînci. Mathias îl fixează scrutător, după care, bănuitor, parcurge ciorna uitată pe masă. Revolta abia schițată se destramă, însă, sub avalanșa de explicații a mamei: *„Altfel, gîndește-te... sechestrul... dezonoarea..."*

Mathias contemplă neputincios distrugerea parcului și se întoarce învins, către refugiul său, îndărătul șubredului meterez de cărți.

„Așa sfîrșeau mereu accesele de revoltă ale lui Mathias..." — adaugă povestitorul, prin intermediul unui text inserat.

Privind culoarele adînci prin care se strecoară Mathias spre camera sa de lucru, ți-e greu să crezi că aceste interioare ce lasă impresia vastității, au putut fi montate în minusculul studio de la Montreuil, la care Méliès, ruinat, fusese cîndva silit să renunțe. Cu simțul său ascuțit al valorilor umane, L'Herbier își asigurase colaborarea a trei tineri scenografi care aveau să facă, toți, o carieră strălucită. Primul era brazilianul Alberto Cavalcanti, unul dintre creatorii de mai tîrziu ai școlii documentarului englez; al doilea, un rus, Lazare Meerson, care, adoptat de cinematografia franceză, avea să contribuie nu numai la înnoirea concepției despre scenografia de film, dar și la formarea unei adevărate școli a pictorilor arhitecți; al treilea, un danez, Erik Aaes, care avea să devină colaboratorul lui Carl Dreyer, între altele la *Dies Irae* (1943). Ceea ce istoriograful consideră astăzi triplă consacrare nu era, în cazul lui L'Herbier, decît fericită intuiție, atunci cînd, în 1925, le încredința celor trei tineri realizarea decorurilor filmului său.

Cavalcanti avea să-și amintească, peste decenii, cu recunoștință, de acest moment de răscruce al începuturilor sale. *„Cînd, spre marea mea satisfacție, mi s-a încredințat realizarea unei serii de decoruri pentru* «Răposatul Mathias Pascal» [...] *a fost o întîlnire fericită. Decorul era inspirat după*

vechiul principiu italian al falsei perspective, atît de frecvent folosit astăzi în studiouri. Lucrînd la pregătirea fundalului diferitelor scene din film, mi-am dat seama că unele părți cereau o linie dominantă. Orice cadru din film are, ca o pictură sau un desen, o linie fundamentală de compoziție. Cînd decorul e gata, e ușor să analizezi și să coordonezi compoziția [...] Dacă acestui principiu, al unei linii dominante în fiecare scenă, i se adaugă alegerea îngrijită a tonului corect pe care aceasta îl cere, se va înțelege cum am realizat, deși lucrînd în alb și negru, o varietate impresionantă de efecte..."[13]

Într-o perioadă în care cinematograful încă mai folosea, în loc de decor, pînza pictată, mobilînd interioarele în stilul greoi caracteristic apartamentelor parveniților, decoratorii lui L'Herbier propuneau publicului linia cubistă și *staff*-ul. Cavalcanti își amintește că procedeul scenografilor lui *Mathias Pascal* de a colora decorurile deși ele aveau să fie, evident, filmate în alb și negru a provocat surprindere în cercurile profesioniștilor. Cum singurele culori, în filmele epocii, erau dublul antinomic alb-negru, părea firesc ca acestea să fie și culorile decorului, căruia i se putea adăuga cel mult un cenușiu intermediar. Decoratorii lui L'Herbier colorau, însă, elementele interioarelor căutînd, cu ajutorul unor tabele fotografice, obținerea celor mai pregnante și mai armonioase efecte vizuale. În același timp, notează Cavalcanti, coloritul decorului avea o influență favorabilă și asupra interpreților, pe care acțiunea neîntreruptă în același mediu cenușiu, îi deprima și obosea, în timp ce o ambianță cromatică realistă le devenea stimulatoare.

... Așa cum se întîmplă și cu Mosjoukin, scrutînd realitatea printre rafturile de cărți ale bibliotecii afumate. Iată-l, întorcîndu-se, pe gînduri, în cuibul reveriilor sale. Abia trecut de prag, încremenește terifiat: de după o movilă de cărți, acoperită, neglijent, cu o prelată, se ridică șovăitor o masă informă și întunecată. Momentul de groază

nu ține însă mult! Postavul negru alunecă dezvăluind capul bucălat al prietenului lui Mathias, năstrușnicul Mino ...

MICHEL, FAȚĂ ÎN FAȚĂ CU IVAN

Întîlnirea aceasta dintre Mosjoukin și Michel Simon este întîlnirea dintre două concepții diferite asupra măiestriei actorului, dintre temperamente, școli și formații a căror discrepanță putea fi stăpînită și estompată numai de calmul și tactul unui L'Herbier. Pe de-o parte junele prim rus care a sedus, precum Valentino în America, milioane de spectatoare ale Europei. Împlinea, atunci cînd îl însufleția pe Mathias Pascal, 36 de ani și avea la activ 15 ani de răsfăț pe genericele filmelor. Simțul dramatic și, uneori, umorul, dar mai ales chipu-i fotogenic și poza de cuceritor romantic urmau să-l poarte, după plecarea din Rusia, pe marile magistrale ale cinematografului, de la Berlin la Hollywood, pînă ce apariția sonorului avea să-i dea, ca atîtor altora, lovitura de grație...

Replica i-o servea Michel Simon, reprezentînd orice altceva decît fotogenia în sensul obișnuit, comercial al cuvîntului. Un chip ciudat, asimetric (fusese boxer), o față foarte mobilă, o privire în care inteligența era ascuțită de ironie. Cu cinci ani mai tînăr ca Mosjoukin, avea la activ un singur film, *Vocația lui André Carell*, fără răsunet de public, turnat în Elveția. Pînă să ajungă actor, fusese fotograf și saltimbanc, făcuse parte din celebra trupă a lui Pitoëff, care-l și descoperise, apăruse în scenă în *Hamlet*, dar în rolul celui de-al doilea gropar. Doar ochiul versat al unui L'Herbier ar fi putut ghici, în acest bizar funambul, personalitatea iradiantă care avea să-l facă atît de iubit și să-i impună creațiile. Mino este primul din galeria acelor personaje — să le zicem „simoniene" — a căror inocență disimulează, subtil, maliția și poezia. Trebuie să-l vezi deschizîndu-și inima în fața lui Mathias, fiindcă e îndrăgostit, evident de o fată, dar ce făptură! Adevărată madonă... E gata la orice pentru ea, orice în afară de a i-o de-

clara. În faţa ei nu-i în stare să îngaime nici un cuvînt. Aşa că, n-ar putea Mathias, deseară, la petrecerea din piaţă, să-i facă un servici? ... Să-i ceară mîna, în numele amicului său? ... Şi faţa lui Mino e numai ingenuă implorare, un copil mare care solicită o jucărie mult rîvnită ...

„*Adulţii* — mi-a spus odată, în amurgul carierei, marele actor —, «*oamenii mari*» *sînt interesanţi numai în măsura în care au mai conservat cîte ceva din copilăria lor. Dar asta se întîmplă atît de rar, atît de excepţional de rar! Copiii rămîn puri doar cît nu i-a pervertit educaţia ...*"

Ascultînd opinia paradoxală a lui Michel Simon, am avut revelaţia cheii succesului său. Spontaneitatea, prospeţimea cuceritoare, seducţia indefinibilă izvorau din puritatea pe care şi-o conserva, polemic şi îndîrjit, pentru a o insufla, la rîndu-i, personajelor sale. Iată de ce îl şi eclipsează, de la început, pe Mosjoukin, cu toată redutabila experienţă profesională a acestuia din urmă. Cît despre L'Herbier, el era nevoit să armonizeze aici două moduri fundamental diferite de a exista pe ecran: pentru „june-prim", esenţialul fiind compoziţia, eleganţa, farmecul; pentru celălalt, pentru „ştrengar", simplă joacă, în cel mai bun sens al cuvîntului, bucurie, vervă şi truculenţă. Urmărită astăzi, după jumătate de secol, arta interpretativă a lui Michel Simon uimeşte prin sinceritate şi spirit modern.

Iată-l, la chermesă, privind năuc prin mulţime şi strîngînd spasmodic braţul lui Mathias: „*O vezi?*" Fata e cu mama ei, corpolenta văduvă Pescatore. Mathias se postează, discret, în spatele matroanei, de unde-i aruncă tinerei priviri imploratoare. Fata, ezitantă, întoarce brusc capul spre obiectiv, interogîndu-şi parcă, cu ochii ei negri, destinul. Adăpostit după „gloabele" din lemn ale unui carusel, Mino urmăreşte evoluţia rapidă a jocului. Mathias a apucat-o de mînă pe fată, dar aceasta o are pe cealaltă strașnic ţinută de văduvă. Profitînd de îmbulzeală, tînărul o smulge totuşi din captivitate, în timp ce Mino se repede s-o invi-

te pe mamă în carusel. Zarurile au fost aruncate!...

Cei doi tineri au găsit o alee întunecată și s-au așezat pe o bancă, mai bine zis, la extremitățile acesteia. „*Un june fermecător ar dori să vă mărturisească...*" — intră, Mathias, în subiect, reducînd, subtil, distanța ce-l desparte de parteneră, care-i răspunde și ea printr-o mișcare de translație în sens contrar, deși în aceeași tendință. „*... ar vrea să vă mărturisească iubirea sa...*" Din carusel, Mino îi caută preocupat prin mulțime. Și, iată, continuîndu-și imperceptibila alunecare în lungul băncii, frumoasa inaccesibilă murmură sfioasă: „*I-ați putea răspunde că nutresc pentru el un sentiment identic...*" Caruselul se învîrtește în continuare, fata rupe, sîrguincioasă, petalele unei flori una cîte una, în vreme ce Mathias își pune solemn mănușile albe, indispensabile asaltului final: „*Aș putea, deci, să vă cer, în numele său, mîna?*". — „*Iat-o!*" — i-o întinde ea, fără cuvinte și în tăcerea profundă a sufletelor care se întîlnesc pe aceeași orbită, se ridică,... oferindu-i-se. Petrecerea e în toi, caruselul se învîrte mereu mai repede, în vreme ce, buimăcit, Mathias își primește destinul și osînda în brațele-i protectoare.

Și din acest moment, timpul își iese, înfrigurat, din țîțîni și se precipită în viitor, dezvăluind în panoplia de mijloace a lui Marcel L'Herbier o artă a elipsei pe care doar Orson Welles o va mai egala, dar asta 15 ani mai tîrziu: îmbrățișați, îndrăgostiții valsează printre crengi în floare, pe aleea parcului; un dangăt de clopot înalță în slava cerului vestea noii legături; un deget gingaș întîmpină o verighetă și lasă să lunece o alta, și din nou valsul ametitor, numai că, în locul crengilor de liliac, în profunzimea cadrului devine vizibilă o banală frînghie de rufe cu scutece puse la uscat... Cei doi încă mai plutesc, fericiți, printre norii celui de-al șaptelea cer al iubirii, cînd, iată, o ușă împinsă cu violență și, în prag, văduva Pescatore, despletită ca o furie și amenințînd ca un jandarm: „*La treabă! La treabă!...*"

„*Așa se face* — intervine un titlu — *că soarta îi impuse celui însetat de libertate pe cea mai șovăielnică dintre soții și pe cea mai aprigă dintre soacre.*"

Dar există captivități pline de bucurie, ca viața lui Mathias iluminată de paternitate. Îi e, mereu, greu să se smulgă de lîngă leagănul care-i dă un nou conținut existenței. Pînă și în fața oglinzii, continuă să-l legene cu frînghii legate de bretelele sale. Se gătește cu atîta luare aminte fiindcă trăiește o zi mare: a găsit un post la biblioteca orașului. Cel care, pînă mai ieri, trecea drept un bogătaș fără griji, s-a regăsit, ruinat, la discreția bunăvoinței autorităților municipale, care i-au acordat o slujbă derizorie, dar o slujbă pe placul lui Mathias, printre vrafuri de cărți și depozite de înțelepciune. Bucuros, dă să-și cuprindă soția, dar, din ușă, bătrîna ripostează tăios: „*Las-o'n pace! La lucru...*" Și pînă și grafica titlului, sugerează stridențele vocii soacrei.

Ce contează, însă? Cîteva minute mai tîrziu urnește anevoie ușa grea, ca o lespede, a bibliotecii orașului. Scenografii lui L'Herbier au plasat-o, bizar, într-o veche biserică dezafectată. Decorul insolit e dominat de linii diagonale. Vrafuri de cărți prăfuite adastă acolo de ani, iluminate avar de raze de soare distorsionate prin vitralii. Printre tomurile mucede se strecoară șobolani, oprindu-se să înfulece — ce idee! — tocmai din fabulele lui Esop. Pe estradă, deasupra acestui univers straniu, tronează custodele șef, un soi de schimnic înțelept pe care nimic nu l-ar putea smulge din reverie. Mathias, care renunță să-i mai solicite instrucțiuni, își pune, pedant, „mînecuțele" de catifea, și se apucă să deretice. Curînd însă, cedează tentației lecturii. Prudent, se așază între două pisici pe care le ține de ceafă. Cînd un rozător se apropie insolent, își va slobozi animalele de pradă urmărind, satisfăcut și pasionat, rezultatul luptei. În toiul acesteia, sosește însă blînda domnișoară Scholastique cu vești din cele mai proaste: au căzut la pat și bătrîna doamnă Pascal, și pruncul,

nepotul ei, sortiți, solidar, aceleiași tragice dispariții.

Să trecem, cu discreție, peste momentul ruperii ultimelor fire care-l leagă pe Mathias de lumea sa, moartea celor două ființe dragi, moment în care L'Herbier plătește inevitabilul tribut melodramei. Să-l regăsim pe erou, într-un vagon de tren, absorbit de lectura unui manuscris pe care deslușim cuvîntul: „Libertate". Dar constrîngerile vieții cotidiene nu întîrzie să-l inoportuneze: controlorul îi cere biletul. Prilej pentru ca realizatorul să ne arate, în grosplan, tichetul de cl. III-a San Rocchino-Marsilia. Și cu aceasta ne-a sugerat în modul cel mai lapidar nu numai starea psihologică a fugarului, ci și situația geografică. L'Herbier suprapresionează *flash-back*-urile ultimelor zile în oraș peste șinele devorate în viteza trenului. Ar dori stridențe, dar cum nu dispune de efecte sonore, filmează macaze, linii care se sfărîmă și se divid cu scrîșnet auzit parcă aievea. Pirandellianul personaj coboară somnambulic în gara Monte-Carlo, strîngînd între degete manuscrisul „Istoriei libertății", mirajul tinereții sale și, în aceeași seară, îl vom urmări croindu-și drum prin somptuoasele saloane în care norocul își fascinează victimele. Posedă o singură bancnotă pe care o aruncă, în transă, pe cifra 9. Cu un zîmbet indulgent, crupierul îi returnează banii. Cineva îi întinde novicelui un jeton și-i suflă, cu expresie vizionară: „Joacă 12!" Dar Mathias, neascultîndu-și decît misterioasele impulsuri interioare, plasează, obstinat, jetonul pe 9. Și întorcînd pe dos calculele rutinaților ruletei, Mathias va trăi o noapte triumfală, bătînd toate recordurile Cazinoului. Întreaga sală de jucători blazați se va aduna în jur să asiste la palpitantul duel al tînărului cu hazardul. La ora 2, crupierul anunță ultimul joc. Fanaticul suporter al numărului 12 se ridică crispat; e ruinat! Ca pentru a-i acorda o revanșă, Mathias împinge o grămadă de jetoane pe 12. Vizionarul nu mai are timp să asiste la momentul în care, în sfîrșit, bila se oprește, șovăind, în cea de-a douăsprezecea adîn-

citură a ruletei. Într-un tufiș al parcului, învinsul își trage un glonte în cap ...

Din nou în tren, de astă dată tolănit confortabil în vagonul restaurant, Mathias se întoarce spre casă. Un anunț, citit peste umărul vecinului, îi atrage, brusc atenția: *„Corpul neînsuflețit al bibliotecarului Mathias Pascal a fost descoperit la San Rocchino într-o stare de avansată descompunere ...“* Uluit, smulge ziarul din mîna vecinului, explicîndu-i tulburat: *„Aici scrie că aș fi murit ...“* La prima stație redactează, precipitat, o telegramă către cei de acasă: *„Trăiesc! Revin mîine.“* Și dintr-o dată își și închipuie reacția soacrei în fața acestei noutăți neplăcute. Cît despre el, a păstra condiția de „răposat“ înseamnă a se sustrage mizeriilor cotidiene ale unei vieți ratate, a se debarasa de inamici și de creditori, de soția ostilă și de soacra înveninată, înseamnă a dobîndi lucrul după care tînjise atîta vreme: *libertatea* ... Și, cu un surîs diabolic, Mathias rupe telegrama.

UN HOMICID MORAL

La Roma, în Orașul Etern, descindea, din trenul de Monte-Carlo, un om nou, fără trecut, fără piedici, dar și fără nume, un om ca o coală albă de hîrtie pe care viața putea să scrie o poveste cu totul inedită. Și din acest moment, filmul, ca orice operă pirandelliană devine o demonstrație, un apolog. O demonstrație a imposibilității sinuciderii morale, a neputinței de a renunța la propria personalitate. Mathias va cunoaște încă o făptură încîntătoare, pe Adrienne, care-l va cuceri, sfioasă și cochetă, șăgalnică și grațioasă. Adrienne îl va aduce pe necunoscut în ecuația familiei sale cu o sumedenie de termeni recuzabili: tatăl, un șarlatan mistic; fratele un isteric; prietenul casei și aspirantul la mîna fiicei, o lichea. Mathias, care li s-a prezentat tuturor drept Adrian, încearcă o viață nouă, dar, pe măsură ce trece prin împrejurări diferite, suferă din ce în ce mai mult din pricina condiției sale de *nimeni*.

Caracteristică acestei ultime părți a filmului lui L'Herbier devine împletirea permanentă a pla-

nului real cu cel condiţional, a lui „este" cu „dacă s-ar întîmpla". Într-un moment decisiv de explicaţie cu rivalul său la mîna Adriennei, acţiunea e întreruptă brusc. Mathias se proiectează pe plan imaginar într-o ipotetică răfuială cu escrocul, la capătul căreia, deşi ar avea cîştig de cauză, i-ar deveni fatal momentul legitimării în faţa poliţiei. Şi se regăseşte în planul real, neputincios în faţa deciziei, fiindcă este lipsit de identitate, om fără nume, fără stare civilă, fără trecut şi fără viitor, trăind doar, provizoriu, clipa prezentului, la cheremul abuzurilor şi răufăcătorilor.

Săvîrşind un autohomicid moral, Mathias a uitat că ar fi trebuit să ucidă în el şi mintea care gîndeşte şi se revoltă, şi inima care se aprinde şi suferă. Viaţa însăşi, iubirea, îl împing să caute, să regăsească identitatea pierdută. Astfel că, simulînd o nouă sinucidere, de astă dată a lui Adrian, eroul pirandellian se va întoarce în tîrguşorul său din Sicilia. Această oscilare, tipică lui Pirandello, între somptuoasa Romă şi mediul popular sudic, este un fericit prilej de contraste pentru echipa internaţională de scenografi ai filmului. „*În idila romană* — scria, mai tîrziu, Cavalcanti — *am căutat efectul pe care-l cerea povestirea, adică o atmosferă de calmă armonie, folosind o repetare paralelă de cercuri şi semicercuri...*" În schimb, „*tîrgul din sat, care se desfăşoară în primele ore ale dimineţii, avea linii drepte convergente la începutul scenei şi curbe divergente către sfîrşitul ei...*"[14]

... Prin ulicioarele înguste, „dreptele convergente" pe care le vedea Cavalcanti, Mathias se reîntoarce după multă vreme la vechea sa identitate. — „*Cine-i acolo?*", va scrîşni de după uşă, ameninţător, apriga soacră. „*Răposatul Mathias Pascal*" — răspunde, macabru, călătorul. Şi precum porţile unui cavou, uşa se deschide lent, lăsînd să se vadă în prag, buimac şi livid, chipul lui Mino, prietenul tinereţii. — „*Remăritată?*", întreabă, cu reproş, soţul legitim, în timp ce Mino îşi pipăie neîncrezător amicul, iar apoi resemnat, se duce să-şi facă bagajul, fiindcă legea e întot-

deauna şi pretutindeni de partea primului soţ. Mathias îl opreşte însă şi, la adăpostul borurilor largi ale pălăriilor, cei doi par a pune ceva la cale. Şi a doua zi, la tradiţionala chermeză a satului, Mino îşi va dansa, fericit, soţia, în vreme ce Mathias Pascal cel reînviat se va îndrepta spre gară, spre noul lui destin.

O fotografie „souvenir", cadrată înclinat, ca în albumele bunicilor, încheie povestea: Mathias, alias Adrian, alături de Adrienne, pozînd ţeapăn şi apoi, brusc însufleţiţi, avansînd fericiţi înspre obiectiv, spre timpul nesăţios care-i aşteaptă...

III

PARADA CEA MARE
(The Big Parade)
de King VIDOR (n. 1896)

S.U.A., 1925. *Scenariu*: King Vidor și Stanley Behm, după Lawrence Stallings. *Dialoguri*: Joseph Farnham. *Montaj*: Hugh Winn. *Imagine*: Carl Van Enger și John Arnold. *Distribuția*: John Gilbert (*James*), Renée Adorée (*Liselle*), Claire Adams (*Justine*), Karl Dane (*Slim*), Tom O'Brien (*Bull*), Robert Ober (*Harry*), George K. Arthur (*George*).

În taina unei patriarhale curți de pe Calea Victoriei, în liniștea foșnitoare a Bibliotecii Academiei, se păstrează în fondul de manuscrise George Oprescu un document bătrîn de mai bine de o jumătate de secol, care poate părea astăzi cel puțin bizar. Eruditul istoric și colecționar de artă român lucra la Geneva între anii 1923—1930 ca secretar al Comisiei internaționale de cooperare intelectuală de pe lîngă Liga Națiunilor. În această calitate consemnase o propunere de rezoluție, depusă în cursul dezbaterilor, de către cunoscutul scriitor britanic John Galsworthy. Referindu-se la filmele care evocau războiul mondial în primii ani de după încheierea păcii, autorul celebrei *Forsythe Saga* constata că unele pelicule realizate cu colaborarea diferitelor departamente guvernamentale aveau un caracter „de propagandă naționalistă", erau „teribil de periculoase", ceea ce-l făcea pe scriitorul englez să propună un protest al intelectualilor „împotriva alterării adevărului și coruperii tineretului" prin filme care profanau idealurile de pace ale umanității...

Nu știm ca Liga Națiunilor să fi votat vreo rezoluție în această direcție, dar vîntul de nemulțumire stîrnit de propaganda cinematografică instigator șovină sufla tot mai puternic. Și pro-

testele erau cu atît mai justificate cu cît în concertul acesta de marşuri militare, cele mai stridente acorduri proveneau din „instrumentele" Hollywoodului. De acolo porniseră, după sfîrşitul războiului, filme ca cel elocvent intitulat *Bestia din Berlin* (1919) de Rupert Julian sau *Javra prusacă* de Raoul Walsh, care arunca o umbră de suspiciune pînă şi asupra cetăţenilor americani de origine germană. Uneori asemenea filme treceau neobservate; alteori, însă, repurtau succese din cele mai răsunătoare ca *Cei patru cavaleri ai apocalipsului* (Rex Ingram, 1921), care-l lansase vedetă, peste noapte, pe Rudolf Valentino. Actorul căruia, în cei patru ani pe care-i mai avea de trăit, îi era rezervată o celebritate fără egal, juca rolul unui tînăr argentinian care se înrola cu bărbăţie pe frontul francez, aflînd că Franţa fusese patria tatălui său. De la Lewis Jacobs pînă la Jean Mitry, toţi istoricii cinematografiei sînt de acord că pelicula aceasta, ridicol de grandilocventă, cu o intrigă prost condusă, era impregnată de un şovinism fără egal.

VIRTUŢILE PLASTICE ALE RĂZBOIULUI...

„*Din nou un film de război!*" — exclama cu iritare, uşor de înţeles, Murnau, într-unul din articolele sale publicate în presa americană. „*Şi vor mai urma altele şi altele încă! Pentru această ţară e atît de firesc să fie inundată de filme de război, ca tentaţia unui soldat de a-şi arbora pretutindeni crucea de război abia dobîndită. Pentru americani războiul e ceva nou! Un eveniment eroic!... În Europa lucrurile stau altfel. Ţările de acolo sînt prea pline de urmele războiului, s-au prăbuşit prea puternic în distrugerile acestuia, pentru a mai gusta şi mitul unor asemenea evenimente. N-aţi observat că cel care a trecut prin experienţe îngrozitoare povesteşte, de obicei, cît mai puţin despre ele?...*"[1]

Firească că Murnau are dreptate în analiza sa. Ciudat numai că cineastul abordă genul exclusiv din punct de vedere sociologic, fără să examineze şi, element specific celei de-a şaptea arte, fotogenia

subiectului. Tocmai din acest unghi specios de vedere avea să opereze, în analiza sa, un tînăr universitar bucureștean, care-și neglija uneori catedra sa de economie politică, sedus de alternativa unei profesii abia apărute, cea de critic cinematografic.

D.I. Suchianu, căci la el ne referim, atrăgea atenția asupra faptului că multe dintre caracteristicile exterioare ale războiului sînt excepțional de cinematografice. Instabilitatea situațiilor, de pildă, veșnica lor mișcare și schimbare, sau chiar mizeria materială care, scria criticul, *„se exprimă prin praf și glod. Or, nu există nimic mai fotogenic ca noroiul, cu undele sale șanjante, cu apele sale de lumină și umbră; ca virtuțile plastice ale colbului care irizează și-i multiplică nuanțele... În sfîrșit, nimic mai fotogenic ca un convoi, convoi de trupe, de refugiați, coloane de camioane, de cai, etc., lanțuri mișcătoare, unitare și totuși multiple, cu ondulațiile lor meandrice și mereu reînnoite..."*[2]

Firește, însă, că publicistul român se ralia și el spiritelor eliberate de șovinism care protestau cu vigoare în fața unor filme ce evocau războiul numai pentru spectaculosul său sau — mai grav chiar — pentru capacitatea sa de instigare naționalistă. În literatura americană a timpului, tendința era exact contrară. De la *Inițierea unui bărbat* de Dos Passos și pînă la *Adio arme* de Hemingway, cele mai bune pagini ale scriitorilor nu erau decît rechizitorii la adresa absurdității precedentei conflagrații mondiale. În cinematograf, însă, doar Chaplin, cu al său *Shoulder Arms* îndrăznise să înfrunte valul belicos. Așa încît Murnau avea deplină dreptate cînd punea în mod public întrebarea: *„Care poate fi efectul unui film ce prezintă timp de două ore tabloul a două națiuni în încăierare? Bombe, explozii, împușcături, iar apoi fluturarea stindardului biruitor și reunirea tuturor componentelor orchestrei într-un viguros FORTISSIMO. La fiecare proiecție a filmelor, în fiecare cinematograf la care e reprezentat de două, trei și chiar patru ori pe zi, mii de persoane sînt stimulate spre o stare de spirit cît mai agresivă..."*[3]

Cît de neverosimilă trebuia să apară în 1925, în plină modă a acestor „stimulente de agresivitate", un film în care doi soldați inamici, un american și un german, se îmbrățișau bărbătește, în adîncul unei gropi de obuz, animați de aceeași solidară compasiune în fața distrugerii și morții absurde. *Marea paradă* se intitula ironic filmul pe care nu l-ar fi contestat nici Dos Passos, nici Murnau, nici Galsworthy, și în care D. I. Suchianu putea regăsi, mai fascinantă ca oriunde aiurea, fotogenia elementelor dezlănțuite ale războiului. Istoria neobișnuită a realizării acestui film începe însă mai de departe, cu însăși neobișnuita biografie a unui cineast atras în mod irezistibil de aparatul de filmat.

UN VOIAJ DE NUNTĂ FĂRĂ ÎNTOARCERE

Analele meteorologice atestă că în 1910 Texasul a fost bîntuit de un uragan fără precedent. Tromba de apă s-a năpustit, oarbă, asupra localităților, a măturat acoperișuri, a rostogolit, de-a valma, oameni și vite. Vîntul sufla cu vreo 60 de mile pe oră și căderile de apă păreau să ia proporții de diluviu. Undeva însă, în epicentrul sinistrului, la Galveston-City, doi adolescenți, temeinic proptiți în stîlpii unui pod aflat în apropierea Oceanului, filmau apocalipticul spectacol. „Filmau" e un fel de a spune. *„Prietenul meu Roy Cough, care mai tîrziu avea să ajungă primarul Galvestonului, era un tip inventiv: își confecționase un aparat de filmat din piesele unui proiector și din . . . cutii de trabuce . . . Părinții noștri ar fi înnebunit dacă ar fi știut unde eram!"* — își evoca debutul de cineast, multe decenii mai tîrziu, King Vidor.[4]

Pelicula rulată prin cutii de trabuce a putut fi totuși prezentată în cinematografele Galvestonului, ceea ce constituia — firește — un puternic stimulent pentru vocația adolescentului. Din acest moment, începu să dea tîrcoale sălilor de cinema, angajîndu-se întîi controlor, apoi promovînd, mai sus . . . în cabina de proiecție.

Urmărit de obsesia cinematografiei, King telegrafia pe atunci societății de actualități filmate

„Mutual Weekly", oferindu-şi serviciile de corespondent în Texas. N-a trebuit să aştepte prea mult răspunsul. O telegramă îl informa că dacă va filma *„cel mai mare marş militar din istoria S.U.A."* care avea să îndrepte 11 000 de ofiţeri şi soldaţi pe ruta Galveston—Houston, va fi consacrat reprezentantul texan al lui „Mutual" şi va primi 60 de cenţi pe metru de peliculă.

Entuziasmul nemărginit al tînărului l-a făcut să treacă cu vederea un aspect nu tocmai secundar al situaţiei: că n-avea aparat de filmat. Nu putea pătrunde în lumea profesioniştilor imaginii filmate cu o improvizaţie din cutii de trabuce. Avea nevoie de o adevărată unealtă şi a aflat că un anume Biggs din Houston l-ar fi putut ajuta. Clădirea în care locuia acesta, o vilă fabuloasă în cartierul rezidenţial al oraşului, l-a cam intimidat. A aflat însă că John Biggs era doar şoferul proprietarului şi, în ajunul marşului, omul i-a lăsat într-adevăr aparatul la farmacia din colţ, cu un bilet în care-l informa lapidar pe aspirantul-reporter: *„Dacă e soare* — F 11; *dacă sînt nori* — F 8. *Două ture de manivelă pe secundă. Succes!..."*

N-a fost nici prea însorit, nici întunecat. O zi nestatornică din acelea care încă şi azi mai fac praf nervii operatorilor. Un unchi al lui Vidor l-a repezit, cu automobilul său, la locul de filmare ales din timp: acoperişul unui depozit de bumbac. Dar abia a schiţat de cîteva ori cele două ture de manivelă pe secundă şi — ghinion! — camera s-a blocat. Avea de ales între a smulge pelicula filmată din angrenaj — vreo 20 de metri — sau a alerga pînă la cea mai apropiată cameră obscură. A sacrifica pelicula deja filmată însemna să renunţe la 12 dolari; a abandona filmarea cîteva zeci de minute implica pericolul de a rata cu totul evenimentul. Mai exista, oare, şi o a treia alternativă? Tînărul operator a descoperit-o în penumbra podului clădirii. Din baloturi de bumbac a improvizat o cameră obscură, a extras filmul, l-a împachetat cu grijă într-o revistă şi s-a întors rapid la postul său.

Filmarea a fost integrată într-unul din numerele jurnalului de actualităţi *Mutual Weekly* şi operatorul şi-a văzut confirmată noua sa condiţie profesională. De fapt, pariul cîştigat avea o miză care depăşea chiar simpla alegere a profesiei; el îi adjudeca şi inima iubitei! Pentru că King avea o prietenă de adolescenţă alături de care urzise visele sale legate de umbrele ecranului. Dacă el dorea să facă filme, Florence nu visa decît să-i fie... actriţă. Legaţi prin fire din ce în ce mai fragile de casele lor părinteşti, cei doi tineri îşi fîlfîiau aripile presimţind tărîmurile însorite ale Californiei reveriilor lor cinematografice. Angajarea lui King la „Mutual" şi faptul că tînărul corespondent şi-a putut permite, curînd, luxul unui vechi Ford hodorogit a produs inevitabilul. Cei doi s-au prezentat în faţa ofiţerului stării civile din Galveston cerîndu-i binecuvîntarea şi învestitura, după care au pornit într-o lungă călătorie de nuntă pe care şi-o doreau fără întoarcere.

Au străbătut preria, aşa cum bunicii lor o făcuseră sub coviltirul căruţelor lor de colonişti. Ca să mai agonisească ceva bani, filmau pe drum peisaje pentru publicitatea lui „Ford Motor Company". Cu toate că erau cît se poate de economi, la San Francisco nu mai dispuneau decît de vreo 20 de cenţi. Din fericire, în oraş se deschisese o expoziţie internaţională la care unele produse alimentare se distribuiau gratis, pentru degustare. Dar nu puteau trăi la infinit din pomeni, trebuiau să-şi asigure măcar un adăpost, aşa încît au fost nevoiţi să-şi vîndă rabla. Şi primul lucru pe care l-au făcut soţii Vidor cînd s-au văzut, în sfîrşit, cu ceva bani a fost să-şi ia două bilete la *Naşterea unei naţiuni!*

King şi Florence nu bănuiau că, doar cîteva luni mai tîrziu, aveau să se afle în preajma lui Griffith, la Hollywood. Pentru a-şi cuceri locul în studiouri, tînărul părea gata la orice corvoadă: lucra ca dulgher, la recuzită, nu da înapoi nici din faţa unui loc de electrician, lîngă proiectoare, scria scenarii pentru „Universal" şi „Vitagraph", vîna locuri de figurant pe platouri şi servea, pe nimic, ca asistent la studiourile „Ince". La Salt Lake cu-

noscu un specimen ciudat de magistrat, Will Brown, care instruia cazurile tinerilor delincvenţi, crezînd fanatic în forţa de tămăduire şi influenţă socială a imaginii cinematografice. Acesta i-a avansat lui Vidor fonduri pentru o serie de documentare didactice despre metodele de combatere şi prevenire a criminalităţii infantile. Erau filme modeste, scurte, dar în care soţii Vidor puteau juca alături şi filma după pofta inimii. Umblau cu buzunarele goale, cu haine peticite, hămesiţi şi totuşi fericiţi că dispuneau de „studioul" personal, supranumit „Vidor Village", în plin bulevard Santa Monica. Prin 1917, turnau, deja, în el, lung-metraje a căror vedetă era, bineînţeles, Florence. Cînd banii se isprăveau, George Barnes, operatorul „studioului", care era şi un muzician talentat, abandona manivela aparatului şi lua vioara, cîştigîndu-şi pîinea în stradă . . .

Din fericire, Florence se lansase deja, ca actriţă, în filmele fraţilor William şi Cecil Blount DeMille. Onorariile ei echilibrau în oarecare măsură existenţa agitată a grupului de „independenţi". Independenţă la care Vidor se şi grăbea să renunţe, în 1919, în schimbul unui contract la „First National" care-i oferea, în sfîrşit, o situaţie materială stabilă şi un statut recunoscut de regizor. Florence mai continua să-i fie vedetă, deşi, odată cu sfîrşitul boemei, părea să se fi epuizat şi potenţialul dragostei celor doi tineri din Galveston. King tocmai întîlnise o altă actriţă al cărei chip îl captivase, Elleanor Boardman, pe care o distribuia în *Three Wise Fool*, comedie remarcată de critică pentru originalitate de stil şi ironie tandră, *„un Mark Twain care scrie cu aparatul de filmat"*, îl caracterizase cineva pe tînărul regizor.

Three Wise Fool deschidea, de altfel, seria filmelor realizate de King Vidor pentru „M.G.M.", societate al cărei proaspăt angajat devenise. Doi ani mai tîrziu, număra la activ încă vreo cinci comedii agreabile care dispăreau în uitare după cele cîteva luni cît ţineau afişul. Ambiţiosul cineast, neobosit pînă mai deunăzi în a forţa destinul, se simţea cantonat într-o fundătură mult prea liniş-

tită pentru temperamentul său. Cu cît trecea timpul, cu atît resimţea mai acut setea de aventură. În timp ce el, *„un Mark Twain al ecranului!"*, îşi irosea anii în pelicule cuminţi şi efemere, Chaplin sfida posteritatea cu *Opinia publică*, von Stroheim îşi încorda forţele durînd monumentala *Rapacitate*, John Ford, un tînăr din leatul său, triumfa cu *Calul de fier*. Era timpul să-şi încerce şi el filmul de ambiţie ...

Temutul Irving Thalberg, producătorul care avea să sfîşie, chiar în acel an, capodopera lui Stroheim, l-a primit pe Vidor cu un zîmbet plin de amabilitate. Avea şi de ce să-l răsfeţe: peliculele lui Vidor se vindeau cum nu se poate mai bine. Voia să facă acum un film de răsunet? N-avea decît, cu condiţia să rămînă la fel de rentabil! De ce anume dorea să se ocupe? Derutat de stilul atît de direct al patronului, Vidor a început să bîiguie: *„Ştiu şi eu? ..."* Şi a continuat citînd problematicile grave ale epocii: *„Oţelul? ... Pîinea? ... Războiul? ..."* Ultima propunere l-a făcut să tresară pe producător:

— „Ai auzit de *What Price Glory?* Se reprezintă cu succes pe Broadway".

Dacă Vidor n-avea de gînd să utilizeze texte scrise pentru scenă, putea să-i ceară, totuşi, autorului succesului teatral, dramaturgului Lawrence Stallings, un scenariu scris anume pentru film. Şi iată de ce, cîteva zile mai tîrziu, debarca în gara Los Angeles însuşi dramaturgul marelui succes teatral new yorkez *Preţul gloriei.** Vidor aştepta pe peron. Un ins mărunt s-a apropiat şchiopătînd şi i-a întins, grăbit, mîna. Strîngea în ea vreo cinci file dintr-un manuscris al cărui titlu atrăgea atenţia: *Parada cea mare!* Scriitorul nu putea rămîne în California. Treburile îl solicitau, imediat, la New York, dar dacă King s-ar fi învoit să-l însoţească, i-ar fi putut răspunde la eventuale întrebări.

Seara au urcat împreună în vagonul de dormit. Dramaturgul şi-a scos cu oarecare greutate, panta-

* Piesa lui Stallings avea să fie ecranizată, cu imens succes, în anul următor (1926), de către regizorul Raoul Walsh.

lonul, apoi și-a desprins piciorul drept din niște legături, atîrnîndu-l cu ciorap și gheată cu tot, de cuierul de haine. Pe cel adevărat și-l pierduse în război, în faimoasa bătălie din pădurea Belleau. Întins în cușeta de sus, fostul voluntar din infanteria marină a prins să-i descrie, pătimaș, cineastului, chipul desfigurat al războiului. Povestirea acestuia i-a părut lui Vidor neverosimil de feroce, cum singur recunoștea mai tîrziu. „*Mi-am zis: «nu m-aș angaja prea mult într-o asemenea chestiune, altfel nici n-am să mai reușesc să închid ochii în noaptea asta. Oricît ar fi de macabru, n-am decît s-o iau ca un roman de ficțiune ...» Și cum mă străduiam eu să mă conving că totul nu-i decît invenție, trenul luneca pe șine, legănîndu-se, iar piciorul, oscilînd și el în cuier, mi-a proiectat gheata direct în bărbie. Abia atunci, dezmeticit sub șocul loviturii, mi-am spus: «Poate că totuși e și ceva adevărat ...».*"[5]

Convins, mai mult chiar, contaminat de acest adevăr al ororii, Vidor va mărturisi ulterior nu numai că l-a făcut pe eroul său să-și piardă piciorul în aceeași pădure de la Belleau, dar l-a pus pe interpret, pe John Gilbert, să copieze pînă și modalitatea de a merge șontîc a dramaturgului. De altfel, deși bun prieten cu actorul, Stallings s-a declarat categoric împotriva distribuirii lui Gilbert în rolul lui Jim Apperson. Regizorul credea, însă, prea mult în alegerea sa, ca să renunțe la ea.

VEDETĂ FĂRĂ VOIE!

Vidor și Gilbert se cunoșteau mai de mult. Cu zece ani în urmă făceau amîndoi figurație în westernurile lui Thomas Ince. În vreme ce călăreau și chiuiau în jurul taberelor de coloniști, cu pene de indieni deasupra fețelor vopsite cu roșu, visau amîndoi să-și depășească condiția și să devină realizatori. Dar în vreme ce Vidor își dobîndea galoanele de profesionist, Gilbert continua să facă asistență de regie pe lîngă marele realizator de origine franceză Maurice Tourneur. Și într-o zi destinul i-a oferit șansa visată. Pus să regizeze un film interpretat de pro-

tejata patronului, Tourneur s-a eschivat și i-a trecut comanda producției asistentului său. *Pedeapsa iubirii* (*Love Penalty*, 1921), a fost chiar o pedeapsă, un *adevărat* dezastru cinematografic! *„Eu l-am făcut și e de necrezut cît de prost a ieșit!"* — recunoștea Gilbert însuși. Atît de prost, încît experiența aceasta unică l-a vindecat cu totul de orice alte veleități regizorale.

În 1923, Vidor și Gilbert se întîlneau din nou pe platourile studiourilor M.G.M. De astă dată, însă, nu ca figuranți, ci ca personalități în certă afirmare: Vidor era regizorul filmului *His Hour*, iar Gilbert, vedeta sa. *„Totul îmi părea fantastic!* — povestea, mai tîrziu, interpretul. *Actoria, meseria căreia mă împotrivisem, ridiculizînd-o, timp de șapte ani, mi-a adus succes, bogăție și celebritate. Devenisem o mare vedetă de cinema . . ."*[6]

De fapt, pînă la *Parada cea mare*, Gilbert fusese doar un prim amorez romantic, aplaudat cu simpatie de public; mare vedetă avea să facă din el abia filmul de război al lui Vidor. Amicul său, regizorul, a început prin a-i cere un „sacrificiu" neașteptat: să-și radă mustața cu care se obișnuiseră să-l vadă spectatorii. Gilbert s-a supus fără crîcnire, deși ținea foarte mult la ea, dovadă că imediat după terminarea filmului și-a „restaurat-o" cu grijă. S-a supus, deși nu era cîtuși de puțin docil, așa cum indică un incident petrecut cîțiva ani mai tîrziu, după întîlnirea actorului cu Greta Garbo. Cei doi aveau să fie reuniți grație regizorului Clarence Brown, în 1927, pe genericul filmului *Carnea diabolică* (*The Flash and the Devil*). A intervenit, însă, un lucru imprevizibil: Brown s-a trezit, peste noapte, în fața unui cuplu de îndrăgostiți. Pînă și Garbo, reputată pentru răceala ei de nordică, devenise de nerecunoscut. „Era ca o explozie!" — istorisește o martoră a filmărilor. N-am văzut în viața mea doi oameni mai violent îndrăgostiți unul de celălalt! Cînd Garbo se ivea în ușă, Gilbert se făcea alb ca varul, respira adînc, și se îndrepta țintă spre ea, ca atras de un magnet. Garbo, care fusese totdeauna un pic

distantă, îl adora pe Gilbert și cînd jucau scene de dragoste, ele mai trebuiau domolite puțin...“

Cum Vidor tocmai dorea să se căsătorească și el cu Eleanor Boardman, Gilbert și Garbo au decis să facă nunta dublă. Dar în ziua mult așteptată, mulțimea invitaților începuse să fie nerăbdătoare, fiindcă Garbo întîrzia. Gilbert, cuprins de o amară presimțire, devenea din ce în ce mai nervos. Patronul studiourilor M.G.M., Louis B. Mayer, n-a găsit ceva mai bun de făcut decît să-l consoleze în lavabou, cu un sfat nu tocmai oportun: „*Culcă-te cu ea! Ce nevoie ai s-o iei de nevastă...?*“ Mirele părăsit s-a aruncat asupra lui și l-a umplut de sînge. „*Te voi distruge!...*“ — l-a avertizat patronul în auzul tuturor. Și avea să se țină de cuvînt. Cîțiva ani mai tîrziu, ajutat și de problemele pe care tehnica sunetului le punea vocii lui Gilbert, îl înlătura din studiouri...

Dar toate acestea erau încă departe, în epoca fericită în care viitorul partener al lui Garbo, filma *Parada cea mare*...

„«Parada cea mare» — nota vedeta în 1928. *Numai scriind aceste cuvinte și mă emoționez!... Nici o iubire nu m-a angajat atît ca realizarea acestui film.* (De remarcat că actorul făcea această declarație în 1928, *după* frisonul lui «The Flash and the Devil.») *Nici o recompensă n-ar putea egala plăcerea de a fi participat la evenimentul* «Parada cea mare». *A fost punctul culminant al carierei mele. Tot ce a urmat au fost fleacuri!*“ Și în altă parte, în același articol: „*Am sondat adîncimile și am atins culmile emoției. Nu cred să mai trăiesc o asemenea experiență. Așa încît afirm, și vă rog să mă credeți, că mi-am încheiat cariera în cinema...*“[7]

Luciditatea aceasta, dusă pînă la presimțirea unui viitor implacabil, dă azi fiori!...

OAMENI ȘI COMENZI

Jim Apperson, personajul încredințat lui Gilbert, este răsfățatul vlăstar al unei bogate familii de bancheri newyorkezi. Lumea înconjurătoare se reduce, pentru el, la con-

fortul unei vieți cotidiene de plăceri mărunte. Vidor își și deschide, de altfel, filmul cu tabloul amplu al existenței metropolei. O schelă pe care un sudor ferecă grinzile una de alta, un barman servindu-și preocupat clientela și Jim, sub clopotul său de cristal, neavînd habar de existența viitorilor săi camarazi de arme, sudorul Slim și Bull, barmanul. Și dintr-o dată, ca în filmele sovietice ale timpului, țîșnetul de abur al sirenei sfîșie istoria în două: înainte și după izbucnirea războiului. O ediție „extra" e despăturită febril și un titlu edificator se întinde pe toată pagina: *„Președintele Wilson cere 100 000 de voluntari"*.

Filme de război se mai făcuseră destule și pînă la *Parada cea mare*, dar acesta era primul care vădea, la Hollywood, preocuparea, de a dezvălui cui îi folosește războiul. Vidor o face fără ostentație, descriind familia lui James Apperson: o mamă slabă, fără autoritate, un tată tiranic care-l consideră pe James un leneș și un pierde-vară, în contrast cu celălalt fiu dăruit trup și suflet băncii și business-ului. În acest mic nucleu uman, războiul provoacă un entuziasm care n-are, în el, nimic romantic. Pentru bătrînul Apperson, el este o afacere ca oricare alta. America trebuie să cîștige războiul, deci cererea de armament va crește, deci fabricanții vor avea nevoie de împrumuturi și vor plăti pentru ele dobînzi grele.

Și, pe fundalul acestor calcule reci, strada trăiește frenezia colectivă a agresivității. Abia ieșit pe poartă, și Mary, buna lui prietenă, îi sare lui Jim de gît, vorbindu-i despre „șarmul" uniformelor care au invadat lumea. Automobilul tînărului Apperson este imobilizat, la o intersecție, de „marea paradă", de fanfarele intonînd marșuri invincibile al căror ritm antrenant e marcat de regizor prin detaliul bombeurilor lui Jim care bat tactul lîngă accelerator. Trec infirmiere cu steguleț drăgălașe, se scurg coloane cu soldați fercheși în uniforme nou-nouțe și — iată! — un grup de prieteni, care nici nu s-a mai odihnit după cheful din noaptea precedentă, îi fac semn să-i urmeze la cea mai mare atracție a zilei . . .

Așa se pomenește recrutat voluntar James Apperson, așa se dezmeticește el într-o lume nouă, în mijlocul „turmei" încă dezordonate a recruților care vor fi dresați curînd, în coloanele noii sale familii cazone. Păşesc trei, în rînd, alături: Slim, Bull și Jim, călcînd drumurile Franței spre front și toate sistemele ierarhice s-au răsturnat, acum: cei care-l serveau pînă deunăzi pe Jim — „feciorul de bani gata" —, sudorul, barmanul îi sînt acum superiori dacă nu prin grad, măcar prin experiență de viață.

„*Am scris acest film la persoana I...*" — a declarat King Vidor. Ciudat lucru fiindcă — o știm doar! — regizorul nici nu făcuse războiul. „Persoana I" însemna pentru Vidor punctul de vedere al soldatului. În cinematografe — arăta realizatorul — se tot înșirau povești despre ofițeri cu cizme lăcuite și uniforme impecabile, despre bărbați chipeși și gravi. „*Nu se mai făcuse, însă, pînă atunci un film care să pună întrebarea: «în definitiv, cine luptă în război? Comenzile sau oamenii?»*..."

Vidor surprinde, așadar, coloana de voluntari hălăduind prin praful „irizant" al drumurilor franceze. În dreapta lui Jim, mestecă apatic tutun, Slim. Karl Dane, interpretul personajului, un tip a cărui față lunguiață o amintește pe cea a lui Stan Laurel, face din această mișcare monotonă a maxilarelor, din această rumegare de vită mînată, docil, către abatoare, comportarea emblematică a personajului. El îl îmbie și pe Apperson, întinzîndu-i o bucată de tutun, dar acesta o expulzează imediat. Nu-i pe gustul său. Și marșul continuă pe drumul prăfos, înainte, spre linia frontului.

Se vor opri într-un mic tîrguşor și, prinsă de agitația încartiruirii, marea coloană se va destrăma în mici unități. Plutonul lui Jim își va improviza dormitorul într-o șură. Curînd, după ce liniștea se va așterne, în sfîrșit, asupra „dormitorului", Jim va desface un pachet primit de acasă. Deasupra bunătăților, o scrisoare asupra căruia tînărul se aruncă hămesit. Sînt banalități înșirate de Mary care-l informează că-l vrea soldat destoinic. Bull,

sergentul, întins alături, holbează ochii la delicatese, mai ales la o apetisantă tartă. Cei trei privesc în jur: camarazii dorm. Se înțeleg din priviri: o vor împărți între ei. James scoate briceagul și-l înfige în prăjitură, dar aluatul rezistă îndărătnic. De cînd rătăcește prin lume în căutarea frontului, a devenit de piatră. Tînărul o rupe, atunci, în trei, ca un coltuc de pîine veche, și își mestecă porția, clipind amețit, între somn și veghe. Mestecînd fără bucurie, Jim reia scrisoarea încă și încă o dată. Apoi capul i se apleacă încet, alunecînd în atipire. Întunecare . . .

„CEL MAI CALM OM DIN LUME"

. . . Dimineața. O țărancă voinică și chipeșă care trebăluia pe afară, rămîne înmărmurită la vederea unei ciudate vietăți care traversează, orbecăind, ograda. Este un biped, fără îndoială, ba încă de la unul din cele două picioare vizibile pornește, măturînd curtea, și o lungă moletieră, numai că făptura verticală este încununată de un cilindru metalic, un soi de butoi de fier. După ce a cocoțat butoiul într-un copac, Jim, fiindcă el era sub cilindru, l-a umplut cu apă transformîndu-l într-un adevărat duș. Ingeniozitatea americană s-a pus la lucru. Dedesubtul dușului, Slim și Bull, icnesc de plăcere sub jetul rece, în vreme ce, din copac, Jim reglează precizia „tirului". Țăranca de adineaori contemplă ineditul spectacolului, amuzîndu-se copios, pînă cînd Jim o remarcă și dă alarma. Cei doi camarazi se întorc surprinși, acoperind cu palma transformată în frunză de viță tot ce se mai poate, și fug apoi, în dezordine, către desișul pădurii. Fata se apropie imperturbabilă, în vreme ce Jim sare jos din copac, urmat de panglica fîlfîindă a moletierei. Ea vrea să i-o lege, s-ar putea agăța de ceva, el se jenează, să nu se murdărească de noroi, dar ea insistă, i se apleacă la picioare și-l slujește devotată. Jim mîngîie cu un deget brațul pîrlit de soare al fetei. O clipă s-a așternut, penibilă, tăcerea. Apoi americanul manierat îi oferă brațul și o conduce sub un copac. Prinzînd curaj, o ia de talie.

Fata îl refuză, deşi nu cu prea multă convingere...

Aşa începe legătura de iubire dintre Lisette, ţăranca franceză şi Jim Apperson, răsfăţatul fiu al Americii. Stau aşezaţi pe iarbă, întocmai ca la un picnic din zilele vilegiaturii de odinioară. El frămîntă în dinţi un fir de iarbă, pretext pentru a-şi masca lipsa de iniţiativă, apoi îi mîngîie braţul zvelt cu care are el ce are! Dar tocmai în clipa în care fata a renunţat să se mai apere, furată de voluptatea dezmierdării, farmecul e destrămat de către Bull, sergentul, care o apucă autoritar de braţul opus. În flancul celălalt al Lisettei a apărut Slim, ale cărui mişcări de învăluire sînt lipsite atît de spirit, cît şi de maniere. Mînioasă, fata sfîrşeşte prin a-i pune la respect pe toţi trei.

Conflictul e închis de intervenţia inopinată a trompetistului care sună ceasul prînzului. Cei trei soldaţi ţîşnesc spre cazanul cu mîncare. Abandonată, fata schiţează înciudată cîţiva paşi, strigîndu-l încet pe Jim. Acesta se opreşte indecis printre pomi, se uită la aburii calzi ai popotei, la braţele fierbinţi ale Lisettei şi învins de chemarea ei, se apropie şi o îmbrăţişează stîngaci. Jignită, ţăranca îl trînteşte la pămînt dintr-o singură palmă. Apoi, brusc sfîşiată de remuşcări, se apleacă tămăduindu-l cu sărutări...

Frapează aici, în aceste prime secvenţe de campanie, cîteva particularităţi ale insolitei viziuni a lui Vidor asupra războiului. În primul rînd, faptul că pentru prima oară într-un asemenea film, teatrul acţiunii era transferat în spatele frontului. Dacă tehnica ar fi permis, probabil că aceste scene de relaxare şi idilă s-ar fi derulat pe fundalul sonor al canonadei îndepărtate. Aşa, însă, provizoratul cartiruirii şi al legăturii de iubire este sugerat printr-o anume precipitare a acţiunilor: o baie furată jucăuş marşurilor abrutizante, o grabă de a trăi care cere bucurii intense şi rapide, gustul naturii paşnice concentrat într-un simplu fir de iarbă. La fel de remarcabilă e şi dibăcia cu care regizorul converteşte mereu comedia în fior liric, şi lirismul în grotesc. După un moment burlesc — fuga spre popotă — urmează gestul neprevăzut al

Lisettei care-l oprește pe Jim în plin elan. Acesta se întoarce șovăind, o măsoară din priviri așa cum e — voinică, nurlie, aprinsă de mînie și dorință — și o îmbrățișează timid. Oprit aici, sărutul ar fi fost una din „scurt-circuitările" hollywoodiene standard. Numai că dragostea eroului său nu e, pentru Vidor, un divertisment, ci o încercare, o experiență esențială la care-l supune. Odrasla confortului american e confruntată nu numai cu lupta crîncenă pentru supraviețuire, dar și cu natura sălbatică. Lisette îi este superioară din toate punctele de vedere, nu numai prin robustețe. „*Ca femeie, ca țărancă și ca europeană* — observă criticul american Raymond Durgnat — *ea îi este antiteză spirituală, e complementul a ceea ce reprezintă el...*[8] Și palma năucitoare cu care-l doboară constituie nu numai un irezistibil efect comic, ci și un moment definitoriu pentru raporturile dintre personaje. Numai John Ford va mai avea curajul tîrziu, în 1952, să filmeze o astfel de îmbrățișare-agresiune, într-o antologică scenă din *Omul liniștit* (*The Quiet Man*), în care John Wayne frîngea mîndria lui Maureen O'Hara printr-o asemenea palmă. Dar la Ford scena avea să se consume într-un climat de tensiune, de furtună a simțurilor nu ca o pendulare între comic și liric ca în *Parada cea mare*.

Adevărul este că multe din întorsăturile emoționate ale desfășurării filmului sînt rodul unor improvizații pe platou în condițiile lucrului pe un scenariu elastic. Deși momentele de inspirație nu erau refuzate, țelul urmărit, cursul general al dinamicii sufletești a personajelor, sensul experienței eroilor — toate aceste date imuabile erau fixate dinainte. King Vidor sosea din timp pe platou, lua loc pe scaunul său pliant, parcurgea în liniște scenariul lăsîndu-i pe electricieni și operatori să pună lumina, într-un sfîrșit, se ridica și da semnalul — așteptat — al repetiției cadrului în lucru. Instinctiv, actorii își ocupau locurile, în timp ce operatorul marca limitele cîmpului. Vidor, pe care Robert Florey l-a descris într-un reportaj ca pe „cel mai calm om din lume", continua să urmă-

rească, tăcut, pregătirea. Muzicienii, faimoşii muzicieni ai filmului mut fără de care nu se putea concepe atmosfera emoţională a scenei de interpretat, începeau să cînte, actorii intrau în rol, jucau, Vidor îi urmărea concentrat şi, dintr-odată, captivat de un gest bine găsit, dădea comanda de turnare. Se trăgeau cîteva duble din unghiuri diferite. *„Vidor nu vocifera niciodată!* — scrie Florey. *Dădea impresia că nu face nimic şi totuşi nu pierdea nici un detaliu din ceea ce se petrecea pe platou. Imediat ce* un «trouvaille» *neprevăzut îi captea atenţia, trecea la grosplanuri şi ziua de lucru se încheia în linişte. Filmul se derula parcă de la sine, liniştit şi fără certuri, ca acele unui orologiu . . .“*[9]

Una dintre cele mai originale şi mai vibrante scene de dragoste realizate vreodată pe ecran a fost, se pare, adăugită pe platou, scenariului iniţial al filmului. E vorba de secvenţa întîlnirii în noapte între cei doi îndrăgostiţi. Dacă e adevărat ceea ce afirmă John Gilbert, atunci interpreţii n-au avut la dispoziţie, în crearea acestei scene decît o situaţie vagă şi un minuscul element de recuzită: o lamelă de *chewing-gumm*. *„În scenariu nu exista decît o sugestie* — afirma ulterior interpretul, fără ca cineva să-l contrazică. *De fapt, nimeni nu ştia ce trebuia să se întîmple. Camera a pornit şi noi i-am dat drumul! Improvizînd inspirat, amîndoi, şi eu şi Renée, dirijaţi parcă, minut de minut, de o forţă nevăzută emanînd frumuseţe. Şi cînd filmarea s-a terminat, «bătrînul» Vidor, pe atunci în vîrstă de 30 de ani, a fost auzit murmurînd: «Al naibii să fiu dacă am mai văzut vreo scenă mai bună ca asta în viaţa mea . . .»“*[10]

Secvenţa trăieşte încă şi cucereşte datorită inéditului, umorului, expresivităţii, bogăţiei de conţinut şi de nuanţe. În centrul ei: exerciţiul masticator al *chewing gumm*-ului. Lisette, care i-a ieşit înainte — dăruindu-se grăbită, anticipat, îmbrăţişărilor fierbinţi la care se aştepta — îl priveşte, decepţionată, pe american, cum mestecă indolent . . . — *„Ce?“*, întreabă, din priviri, exasperată, franţuzoaica. — *„Vrei şi tu?“*, îi propune el o

bucată de *chewing-gumm*. Prudentă, ea ciugulește o fărîmă din lamelă. — „*Nu-i bine!*, țîțîie Jim. *Trebuie întreagă!*" Și i-o bagă în gură, supraveghind-o, s-o mestece conștiincios. Guma de mestecat le-a dat interpreților o acțiune scenică și-un pretext plauzibil de dialog fără replici, pentru că, să nu uităm, această „discuție" se duce dincolo de bariera limbii, prin gesturi, prilej pentru filmul mut de a-și dezvolta resursele expresive. Lisette întinde mulțumită struna gumilasticului, apoi continuă să-l mestece pînă ce încremenește speriată: l-a înghițit! Acum ce-o să fie!? Dar el nu-i alarmat de loc, rîde neîncrezător mestecîndu-și guma sa care e la locul ei, Lisette își deschide gura mare, pentru inspecție, Jim se încredințează că n-a fost înșelat și... îi întinde o altă lamelă! Dar ea și-a satisfăcut curiozitatea, refuză socotind că gura i-ar putea rezerva și alte satisfacții înafara mestecatului. Iluminat în sfîrșit, el se descotorosește — printr-un gest nu prea elegant — de „alvița americană", pregătindu-se pentru ritualul sărutului care plutește în aer...

Aliajul acesta de comic și liric cedează loc pateticului în celebra secvență a plecării spre front. Intervine întîi o schimbare de ritm: vînzoleala soldaților, împachetarea febrilă, teama pentru jocul de-a-va-ți-ascunselea cu moartea, care se citește în planurile detaliu ale ochilor. În mijlocul acestei agitații, printre camioanele și motocicletele care colbuiesc drumul, Jim își caută iubita. Ea e în pădurice, plînge tristă lîngă un arbore pletos, fiindcă a aflat că el are o logodnică, acolo, în îndepărtata țară a gumei de mestecat, și se va întoarce la ea. Ea plînge că Jim se va întoarce peste Ocean, în vreme ce el pornește spre front, de unde cine știe dacă se va mai întoarce vreodată pe undeva! Și brusc, dezmeticită, Lisette aude geamătul coloanelor ce pornesc spre întîlnirea cu moartea. Ea aleargă pe drum, privește rătăcită șirul camioanelor încărcate cu soldați (și acestea pîlpîie prin fața aparatului de filmat în ritmul pulsațiilor unei inimi înfierbîntate), urmărește rîndurile de tineri care se scurg fără capăt și în această prăbușire de lume,

începe să-l strige, fără speranţă, dar cu desperare. O femeie împotrivindu-se revărsării umane — iată ce a filmat King Vidor; o secvenţă egală ca valoare, şi poate chiar inspirată de *Parada cea mare*, avea să filmeze regizorul sovietic Mihail Kalatozov în *Zboară cocorii*, patruzeci de ani mai tîrziu. Tatiana Samoilova nu-şi găsea iubitul pornit spre front; eroina lui Vidor are mai mult noroc. Într-un tîrziu, Jim o va descoperi, va sări din camion în braţele ei pentru un ultim sărut. Apoi camarazii îl vor smulge din îmbrăţişare, îl vor urca în camion, şi ea, abandonînd orice urmă de pudoare, se va agăţa de piciorul său cu moletiera desfăcută, se va lăsa tîrîtă prin praf pînă ce va rămîne pe jos, cu o gheată în mînă, detaliu grotesc, ca factură. Detaliu care îngheaţă totuşi zîmbetul-reflex, atunci cînd o vedem îngenuncheată în praf, frîntă, mîngîind bocancul militar pe care-l ţine în braţe ...

Vidor filmează apoi lunga, nesfîrşita linie de autocamioane care nu se încheie nici măcar acolo unde cerul întîlneşte pămîntul; mai tîrziu, ca o replică sarcastică, va filma, din acelaşi unghi, şirul nesfîrşit al ambulanţelor. Cadrul e fix, îmbrăţişînd, de sus, lanţul mişcător al vehiculelor, deasupra cărora trec, sumbru, stoluri de avioane. Un pilot atacă în zbor razant coloana şi se pare că ideea acestui avion, ale cărui roţi parcă ating căştile soldaţilor, i-a fost sugerată lui Vidor de către colegul său William Wellman, fost pilot de război, care executase el însuşi asemenea performanţe de cascador, pe front.

MARŞUL MORŢII

De fapt Vidor putea folosi pentru filmul său orice sugestie în afara propriei sale experienţe de campanie, pentru că n-o avea! Singurul său contact cu viaţa cazonă fusese consumat ca adolescent, la şcoala militară din San Antonio. După două luni de nereuşite încercări de a se adapta, cadetul îşi luase lumea-n cap abandonînd uniforma cu zorzoane în favoarea cinematografelor Galvestonului. Vidor a fost împins în atmosfera războiului de amintirile lui Stalling şi a continuat

vizionînd mii şi mii de metri de documentare. Beneficia şi de doi consilieri militari aflaţi mai tot timpul în opoziţie, proclamînd că scenele nu trebuiau făcute aşa cum le premedita regizorul. Fără să neglijeze protestele specialiştilor, Vidor îşi rezolva, consecvent, secvenţele, după criteriul expresivităţii. *„Dimensiunea plastică trebuia să învingă interdicţiile unora.* — notează realizatorul. *După ce am terminat filmul, am şi întrebat de altfel la Ministerul de Război, de unde ni s-a răspuns că imaginea era «exact aşa cum s-a întîmplat în realitate . . .»*"[11]

Printre actualităţile cinematografice pe care le vizionase exista una care a şocat privirea lui Vidor: o companie militară defila prin faţa camerei într-un tact din cele mai ciudate, cu un pas lent, dezarticulat. Cineastul şi-a dat seama că avea in faţă un cortegiu funebru, dar prin încetineala deliberată pasul acesta sugera moartea şi regizorul l-a adoptat pentru pornirea soldaţilor săi în lupta din pădurea Belleau. Să pui un regiment să-şi atace inamicul în pas de marş funebru era un abuz care-i putea învenina pînă la îmbolnăvire pe consultanţi. Asta nu l-a împiedicat însă pe Vidor în planurile sale. I-a solicitat, întîi, recuziterului, un metronom şi o tobă. Limba metronomului reglat de regizor îi semnaliza toboşarului ritmul dorit. Ca să se asigure că pînă şi cei mai afoni dintre figuranţi vor respecta tempo-ul, i-a răspîndit printre ei pe muzicienii orchestrei. Asistenţa nu mai ştia dacă urmăreşte o scenă de război sau un balet macabru. Dar nedumerirea se consuma doar în culisele filmării. Astăzi, privind ecranul, participăm înmărmuriţi la o sfîşietoare rătăcire în necunoscut.

Pe chipurile încordate ale soldaţilor se citeşte umbra morţii, aşa cum iz de moarte are şi cadenţata lentoare a mişcărilor lor. Este un joc plastic de verticale, oameni şi arbori. Dar în pofida stilizării evidente, secvenţa rămîne profund motivată dramaturgic, pentru că e argumentată în imagine de detalii adăugate la montaj, pe care consultanţii militari nu le puteau vedea atunci, pe platou:

marşul se desfăşoară în pădurea împînzită de inamic, trăgătorii duşmani pîndesc ascunşi prin coroanele dese ale copacilor şi este normal ca voluntarii care primesc „botezul focului" să păşească rar, cu prudenţă, printre primejdii. Pasul funebru s-a transformat într-un pas de tatonare. Pînă şi camera care „privise" static atacul aerian a devenit, aici, în pădure, agilă, strecurîndu-se suplă printre arbori, surprinzînd, şocată, prăbuşirea celor loviţi. Dar tema predominantă nu morţii sînt, ci tot mărşăluitul acesta descoperit de Vidor într-un uitat fragment de arhivă cinematografică.

Ştia să folosească admirabil o sugestie, aşa cum ştia să-şi însufleţească actorii, să-i ajute să dea tot ceea ce aveau mai bun. Gilbert îşi aminteşte cum, în clipa în care, alături de Tom O'Brien şi Carl Dane, se afla, plin de noroi, în groapa de obuz, aşteptînd „atacarea" scenei de război care avea să devină celebră, Vidor, trecînd ca din întîmplare pe lîngă ei, le-a murmurat: *„După asta, La Graumann, băieţi!"* Graumann era numele faimosului cinematograf al premierelor triumfale, al ovaţiilor şi gloriei şi îndemnul, aruncat în clipa de încordare, a făcut minuni. Noi n-avem cum auzi vocea lui Vidor, deşi ea ne ajunge totuşi în strălucirea jocului cu care cei trei interpreţi marchează crescendo-ul îndîrjirii soldaţilor, prinşi ca într-o capcană, în fundul unei gropi pline de sînge şi noroi.

Slim care şi-a ridicat privirea peste taluzul adăpostului improvizat zăreşte, primul, apropierea unui nor perfid de gaze toxice. În vacarmul canonadelor, cei doi nu-i pot auzi avertismentul. Le semnalizează primejdia grotesc, trăgîndu-le picioare-n fund! Par acum, adulmecînd prin aer cu rîturile măştilor lor, monştri căzuţi de pe altă planetă. După ce-şi vor scoate măştile, moartea le va da tîrcoale luînd alte forme. Rafala unui cuib de mitraliere inamic le taie orice posibilitate de a ieşi din adăpost. Mimînd indiferenţa, cei trei deschid o cutie de conserve din care încep să se înfrupte tacticos, dar inamicul nevăzut bîjbîie acum, după ei, cu un aruncător de grenade. Sub

exploziile tot mai apropiate, tresar spasmodic, dar continuă să mestece îndărătnic...

La lăsarea nopții, Slim pornește, tîrîș, în recunoaștere. După un timp, se reîntoarce purtînd, agățate de mînă ca niște „scalpuri", două căști nemțești. O rază de proiector l-a țintuit, însă, locului și o rafală de mitralieră l-a fixat ca pe un fluture de noapte în insectar. Alarmat de geamătul camaradului, Jim părăsește adăpostul să-l caute. E în apropierea gropii lor, fără viață, dar nu-l mai poate tîrî în adăpost, fiindcă mitraliera s-a dezlănțuit din nou. În culmea exasperării, se aruncă în luptă corp la corp cu servantul mitralierei. E gata-gata să-i aplice lovitura de grație, dar privindu-și adversarul, șovăie. Neamțul e la capătul puterilor; cu fața pămîntie își așteaptă, resemnat, sfîrșitul. Jim pune arma de-o parte, îl privește lung și-i întinde o țigară. Mitraliorul trage cu sete un fum și își lasă apoi, epuizat, capul pe umărul lui Jim absorbit parcă de somn ca de o mlaștină. Americanul îl refuză întîi, violent, apoi remarcă cum firul țigării dintre buzele soldatului, stă aplecat, gata să cadă. Jim i-o îndreaptă, dar e zadarnic, mușchii obrajilor n-o mai susțin. Omul a murit! O moarte exprimată în film nu printr-o contorsionare spectaculoasă, ci prin alunecarea unei țigări! Iar deasupra celor doi se rostogolește tăvălugul războiului privit de jos, din adăpost. Nu tabloul amplu al cîmpului de luptă l-a surprins Vidor, ci bocancii cazoni, picioarele învăluite în moletiere, evantaiul exploziilor așa cum sînt ele văzute din gropile celor căzuți...

Se pare că insolitul acestei viziuni l-a derutat complet pe Irving Thalberg. Ce fel de film de război mai putea fi și această dramă redusă la explozii și grosplanuri? Îi trebuia o adevărată bătălie pe care Vidor refuza însă, îndîrjit s-o filmeze. El socotea filmul terminat și fusese chiar antrenat acum într-o producție de o cu totul altă factură: o ecranizare a *Boemei* (în care alături de Gilbert și Renée Adorée o solicitase și pe Lillian Gish). Așa încît, la comanda lui Thalberg, secvența bătăliei de noapte a fost realizată de George Hill, fost

căpitan în corpul expediționar american din Franța. Copia aflată în colecția A.N.F. nu ne poate da, din păcate, o idee obiectivă asupra calității artistice a secvenței, întrucît alterarea peliculei a făcut-o aproape incomprehensibilă, cu totul înghițită în întuneric. Criticii care au comentat-o sînt însă de acord că ea face parte din balastul filmului.

Dar nici această scenă „stas" adăugată de Thalberg nu putea atenua insolitul percutant al filmului lui Vidor. Mayer era obsedat, la rîndul său, de faptul că primul amorez Gilbert, chipeș și viguros, avea să fie văzut la sfîrșitul filmului, infirm. El a izbutit să-l constrîngă pe Vidor „să tragă" finalul cu un Jim fără proteză, doar șchiopătînd ușor. Tînărul regizor ținea însă prea mult la varianta sa ca să renunțe. A filmat-o într-o duminică, angajîndu-se să suporte singur cheltuielile materiale. *„Prea mult uram războiul ca să nu fac tot ce-mi stătea în putință pentru a transmite cît mai viu acest sentiment..."* — se destăinuia, mai tîrziu, realizatorul. În cazul în care la „preview", publicul s-ar fi dovedit prea șocat văzîndu-și „idolul" mutilat, versiunea confortabilă a lui Mayer putea înlocui finalul autorului.

N-a fost însă nevoie! Publicul a răspuns pasiunii demitizante a lui Vidor cu un consens plin de simpatie. *Parada cea mare* a lui Vidor cucerea tocmai pentru că nu înfățișa obișnuita excursie triumfalistă în Europa, ci o realitate pe cît de feroce, pe atît de absurdă. Spectatorii luau cu asalt cinematografele care prezentau filmul, iar criticii se întreceau în elogii. *„Nici un alt film nu mai fusese descris cu asemenea adjective!* — mărturisea Gilbert. *Am plîns ore în șir peste frazele imprimate... Nu cred să-mi mai fie dat să trăiesc un asemenea moment."*[12]

La cinematograful „Asthor" din New York, *Parada...* a ținut afișul aproape doi ani, performanță fără precedent. Costase 250 000 de dolari — din care 40 000 azvîrliți de Thalberg pentru inutilul „supliment" al bătăliei nocturne —, și-i adusese lui Mayer un profit de peste 15 milioane, deși acesta depusese toate eforturile să-i distorsio-

neze mesajul și forța de atracție. Firește, din această ploaie de aur, Vidor nu s-a ales decît cu salariul său lunar. Dar triumful financiar al filmului forța, în lumea studiourilor, un nou curent pe care-l presimțiseră oameni ca Galsworthy și Murnau. Luciditatea antirăzboinică a unor filme ca *Prețul gloriei* de Raoul Walsh, *Vremea liliacului* (*Lilac Time*) de George Fitzmaurice, *Al șaptelea cer* de Frank Borzage și mai ales *Pe frontul de vest nimic nou* de Lewis Milestone continua și dezvolta tema abordată de King Vidor. Scînteia aprinsese o flacără și cinematograful se arunca și el, alături de literatură și mai eficace chiar decît aceasta, în demistificarea „marei parăzi" a războiului pustiitor.

IV

METROPOLIS
de FRITZ LANG (1890—1976)

Germania, 1926. Ecranizare după un roman de Thea von Harbou. *Scenariu*: Fritz Lang şi Thea von Harbou. *Imagine*: Karl Freund şi Günther Rittau. *Decoruri*: Otto Hünte (construite de Erich Kettelhute şi Karl Vollbrecht). *Interpreţi*: Alfred Abel *(Johan Fredersen)*, Brigitte Helm *(Maria)*, Gustav Fröhlich *(Freder)*, Rudolf Klein-Rogge *(Rotwang)*, Heinrich George, Fritz Rasp.

În pragul anilor '60, a fost înregistrat un neobişnuit fenomen de resuscitare cinematografică: dr. Mabuse, un personaj contemporan cu tinereţea bunicilor noştri, dispărut de multe decenii, revenea subit, în prim-planul actualităţii, cu o vitalitate imprevizibilă. *Testamentul doctorului Mabuse, Cei o mie de ochi ai doctorului Mabuse, În ghearele nevăzute ale doctorului Mabuse, Întoarcerea doctorului Mabuse, Mabuse atacă Scotland Yard* şi încă alte titluri, unul mai năstruşnic decît celălalt, împestriţaseră afişul cinematografic. Alături de Zorro, Tarzan, King-Kong şi Frankenstein, Mabuse se dovedea încă unul din rarele mituri cinematografice care refuzau să părăsească scena, dar *singurul* a cărui origine nu era, totuşi, Hollywoodul.

Sceleratul doctor apăruse, pentru prima oară, cu peste şaizeci de ani în urmă, în 1922. În peisajul cinematografului german mişunau, ce-i drept, în acei ani, savanţi care dezlănţuiau, halucinaţi, forţe incontrolabile, monstruoase, care-şi dominau şi îşi anulau semenii prin vraja otrăvită a hipnozei. Uriaşe semne de întrebare se profilau, imediat după primul război mondial, în faţa oamenilor şi cinematograful se străduia să le facă uitate prin filme ca *Fantoma, Monumentul indian, Soţia Faraonului* şi, înainte de toate, acel faimos *Cabinet*

*al doctrului Caligari**. Întreaga istorie a filmului german de după primul război mondial se desfăşoară sub influenţa acestuia din urmă, în el îşi află obîrşia o şcoală cinematografică atît de definitorie pentru spiritul prusac ca expresionismul.

UN JOC DE SOCIETATE...

O elocventă mărturie cu privire la forţa de şoc a acesteia o depunea criticul francez Alexandre Arnoux cînd scria: *„Expresionismul ne-a adus cultul studioului, al straniului şi morbidului, ni s-a arătat ca o explozie de pestilenţă şi desperare, ca o panică în faţa cerului şi soarelui, ca o religie a tenebrelor şi artificiilor de iluminare . . .“*[1] Odată cu expresionismul, adevăratele vedete ale filmelor germane devin scenografia şi eclerajele, principalul efort al autorilor de film se concentrează în zona decorului. Influenţa teatrului lui Max Reinhardt, teoriile aplicate scenei de către Leopold Jessner şi Georg Keyser se extindeau asupra filmului. Decorul nu mai era ambianţă pasivă, el „juca“, „interpreta“ fiind interpretat, stilizat în aşa fel încît apărea ca traducerea plastică a dramei, a stărilor de spirit. Deşi prezenta avantajul că pretindea scenarii tratînd subiecte esenţial vizuale şi concepute — adică — special pentru cinema, decorul expresionist avea şi defectul de a nu fi justificat dramaturgic şi, deci, suportabil, decît în măsura în care era mobilizat în serviciul confesiunii unei alienări sau, cel puţin, al transfigurării unui coşmar.

Cabinetul doctorului Caligari, ca şi imitaţiile care i-au urmat, au declanşat o furie care a bîntuit ecranele timp de cîţiva ani. Totuşi, chiar în apogeul acestui delir expresionist, au existat spirite lucide care-i sesizau impasul, imposibilitatea de a se menţine exclusiv ca expresie a monoloagelor nebuniei. În 1923, un personaj dintr-un film german de ficţiune, om de lume şi de spirit, fiind întrebat într-o sindrofie: *„Ce credeţi despre expresionism?“*, era pus să răspundă, cu un zîmbet com-

* Vezi *Vîrstele peliculei* vol. 1, pag. 423—427.

plice îndreptat spre public: „*Un joc de societate!* (Ein Spielerei!)... *Dar în zilele noastre totul nu mai e decît joc!*" Personajul acesta polemic se numea Mabuse, iar autorul său era Fritz Lang...

Teribilă trebuie să fi fost tentația cineastului Fritz Lang de a se delimita net de acest „Spielerei" al expresionismului, dacă și-a permis un asemenea atac, cu vocație polemică, nu într-o declarație publică, ci în dialogul unui film de ficțiune. Cu toate acestea, unii istorici ai filmului încă mai continuă să-l asimileze pe Lang expresionismului. Dar ce fel de „expresionist" putea fi acest doctor Mabuse despre care cronicarii timpului notau imediat după premieră: „*Filmul are valoarea unei piese de arhivă. Reflexele unei epoci au fost imortalizate pe celuloid, conservate ca o imagine vie pentru viitor și dau o idee mai precisă, mai imediată decît o carte...*"[2] Sau în alt ziar: „*Nici o calamitate a zilelor noastre nu lipsește din tablou. E adevărat că oglinda nu redă nimic bun despre aceste timpuri și că tabloul n-are de ce să ne dea motiv de mîndrie, dar totul este simțit și adevărat...*"[3] Nici o producție „caligarică" n-ar fi putut stîrni asemenea aprecieri, pentru că formula expresionistă implica, programatic, evaziunea și abstractismul, ea nu-și putea oglindi epoca decît, cel mult, prin simptome.

E adevărat că se puteau recunoaște în imaginile lui *Mabuse, jucătorul* (1922) unele trăsături formale ale expresionismului, mai ales clarobscurul în care este învăluit întreg filmul. Ca în cele mai bune opere „caligarice", decorul creează atmosfera, face să vibreze penumbra. Un personaj din protipendadă rătăcește buimac, cu o lumînare în mînă, printre obiectele de artă pe care le-a acumulat — ca Charles Foster Kane douăzeci de ani mai tîrziu! Ici-colo strălucesc cu insistență forme anonime, animate de o viață interioară, latentă, insidioasă. În asemenea secvențe sînt acumulate cele mai bune experiențe ale expresionismului. Dar mai important pentru definirea filmului ne pare faptul că „doctorul" lui Lang nu este un criminal abstract și fără mobiluri, aidoma lui Caligari, nu este personifi-

carea teoretică a răului acționînd pe fundal atemporal, ci un produs al lumii reale, într-un univers real. „*Fundalul filmului meu* — va spune, cu legitimă mîndrie, mai tîrziu, Lang — *era prezentul imediat, anii de după primul război mondial, o perioadă de incertitudini, isterie și corupție neînfrînată. M-am inspirat conștient din episoadele petrecute în Germania și în alte părți. Înfățișam în imagini rapide lupte de stradă și de baricadă analoge celor care izbucniseră în Germania învinsă... Atentatul împotriva unui ministru, care deschide filmul, este direct sugerat de asasinarea lui Walther Rathenau.** *O altă sursă de inspirație fusese șocul provocat societății americane de către un gangster ca Al Capone... Încercam să descriu supercriminalul, omul care își calculează aproape științific, cu precizie matematică, nelegiuirile și care își controlează prin teroare membrii organizației. Criminalul perfect, marele mînuitor de marionete care organizează din culise crima perfectă se află în război declarat cu instituțiile sociale existente, el este marele jucător a cărui miză sînt banii, dragostea și destinul oamenilor, dar care, în crimele sale, nu lasă loc hazardului. Arma sa favorită e hipnoza...*"[4]

Aventura este deci grefată pe o realitate imediată, minuțios descrisă de cineast, și însăși această descripție constituie o luare de atitudine. Fundalul lui *Mabuse* este Germania îmbogățiților de război, lumea jocurilor de bursă, a șomajului și a foamei. Pe aceste date sociale se profilează „jucătorul" lui Lang. El reprezintă, indiscutabil, o inteligență și o energie ieșite din comun, dar o inteligență canalizată, unilateral, spre dominare. Mabuse este un scelerat gata să distrugă totul în drumul său spre putere, un „supraom" în cel mai distructiv sens al cuvîntului.

La origine, subiectul fusese preluat dintr-un roman care apărea, săptămînal, în foiletonul lui

---

* Ministru de externe al Germaniei, asasinat la 24 iunie *1922* (!) de către membrii organizației politice de dreapta „Consul".

„Berliner Ilustrierte Zeitung", cea mai populară publicație a vremii. Patronii ziarului, care (conform practicii importate din America) finanțau o versiune cinematografică a foiletonului lor, i-au propus lui Lang s-o realizeze el. Numai că, în viziunea acestuia, Mabuse lua cu totul alte dimensiuni, devenea un pericol public pe care, cu sensibilitatea sa de artist, Lang îl intuia și-l anunța semenilor săi. Un subtitlu îl definea, de altfel, programatic pe Mabuse: „*O expresie a timpurilor noastre!*". Chiar patru decenii mai tîrziu cînd, în 1964, fusese solicitat de un ziarist să opteze pentru calitatea definitorie a oricărui regizor de film, Lang răspundea scurt: „*Să cunoască viața!*".

În 1922, anul în care nazismul abia apărut înființa detașamentele S.A., *Mabuse* denunța nu numai spiritul poftei de putere, dar și uneltirile ce-i deschideau drumul. În *Jucătorul*, ideea aceasta era încă învăluită în ceață, dar ea avea să se clarifice, în opera ulterioară a lui Lang, de la un an la altul. Căci, începînd din 1922 spectrul lui Mabuse domină, ca o obsesie, întreaga creație a cineastului. Personajul va fi relansat, uneori chiar sub alte denumiri și fiecare nou film făcea să răsune, mai limpede, denunțul ideologiei lui Mabuse.

Evident că aceasta nu acționa singur. El dispunea de o adevărată armată care i se supunea hipnotic. Membrii formațiilor paramilitare naziste s-au recrutat, de altfel, din asemenea grupări armate particulare care acționau în mod real în Germania postbelică, nerecunoscînd nici o autoritate a statului. „Armata" lui Mabuse este și ea una din aceste grupări ale setei de putere. Privind astăzi filmele realizate de Lang înaintea ascensiunii lui Hitler, nu poți fi decît frapat de caracterul lor anticipativ, și înțelegi de ce unul dintre primele gesturi ale guvernului nazist instituit în 1933 a fost interzicerea proiecției lor publice.

Și totuși, se simte mereu în aceste pelicule un curent contrar, provocator de ambiguitate și incertitudine, un gust ciudat pentru irațional (ca în *Moartea obosită*), pentru ancestralul miturilor (ca în *Nibelungii*), o atracție nemărturisită pentru su-

praom și inteligențe dominatoare (ca în *Spionii*), o facultate a exaltării și un delir al puterii care și-au găsit, în ciclul *Mabuse*, expresia lor cea mai puternică. Această ambiguitate este — credem — rezultatul faptului că în întreaga perioadă germană de creație a lui Fritz Lang trebuie întrevăzută mereu, ca în filigran, prezența soției sale, Thea von Harbou.

O „LOVE-STORY" GERMANICĂ

Frumoasă femeie această doamnă von Harbou, pe care Lang o cunoaște cînd abia împlinise 30 de ani, în vreme ce ea rotunjea 32! Ovalul chipului ei cu trăsături armonioase, bărbia voluntară contrastînd cu blîndețea zîmbetului, privirea visătoare sub fruntea înalt boltită, pletele tunse scurt, despărțite, băiețește, prin cărare, toate îi confereau un farmec aparte. Se întîlniseră către sfîrșitul războiului, cînd Lang încheia o tinerețe pe cît de aventuroasă, pe atît de instabilă.

Se trăgea din aristocrația spirituală a Vienei. Fiu al arhitectului șef al capitalei austriece — și era ceva să dirijezi, fie și un singur moment, armoniile în piatră ale acestui superb oraș! — ar fi trebuit să continuie tradiția familiei, îndreptîndu-se spre arhitectură. După cîțiva ani de încercări o abandona, refractar, de dragul picturii, dar o va părăsi și pe aceasta, curînd, pentru un lung voiaj în jurul lumii. În 1913 — avea 23 de ani — se stabilea la Paris într-o existență boemă, asigurîndu-și existența din vînzarea de acuarele, cărți poștale ilustrate și caricaturi. Dar la izbucnirea războiului, administrația franceză îl arunca pe „inamic" într-un lagăr de prizonieri. Era prea mult pentru flușturaticul tînăr! Evadă din captivitate, trecînd linia frontului și ajuns, în sfîrșit, la Viena a fost... îmbrăcat militar și trimis, ca simplu soldat, pe front. Abia pierderea unui ochi va marca, pentru Lang, sfîrșitul războiului. Stabilindu-se la Berlin, își compune o mască de aristocrat, disimulîndu-și infirmitatea îndărătul unui monoclu plin de

înghețată distincție. Ce-i mai rezervă, oare, viața, acestui etern fiu rătăcitor?

Înainte de toate, întîlnirea neașteptată cu Thea von Harbou. Scenaristă la mica societate de producție cinematografică „Decla", condusă de Erlich Pommer, Thea îi dezvoltă interesul pentru cinematograf, gustul pentru dramaturgia de film și-i redă stabilitatea. Cot la cot, așternu cîteva scenarii, dintre care unul, *Monumentul indian*, ar vrea să-l și realizeze împreună. Au scris libretul în fervoarea atracției reciproce, descoperindu-se voluptuos unul pe celălalt și confesîndu-și obsesiile secrete, întrecîndu-se în idei care de care mai insolite și mai trăsnit-romantice. Nu l-au putut și realiza. Parcurgînd această poveste stranie despre un maharajah exaltat de mistica puterii, care se prăbușește în nebunie îngropîndu-și de vii supușii, Joe May, autor al unor seriale de mare succes, și-a manifestat atît de zgomotos satisfacția, că producătorii i-l încredințează.

La drept vorbind, cei doi autori ai scenariului nici nu suferă prea mult la despărțirea de odrasla în care-și puseseră atîtea speranțe. *Monumentul indian* îi apropiase unul de altul, asta era principalul. În rest, erau „părinți" tineri, aveau încă atîtea posibilități în față. Vor zămisli un alt scenariu. Cum se iubeau cu exaltare, ce altceva puteau concepe decît un „film de dragoste"? Numai că, impregnați cum erau, amîndoi, de cultură germană, de legende ale secolelor trecute, povestea lor de iubire a ieșit colțuroasă, adevărată catedrală gotică, aspră dar fascinantă în sublimul ei avînt. În centrul acțiunii, o tînără pereche desigur, îmbătată de iubire, însetată de viață. Iar la o răscruce, așteptîndu-i în tăcere, un călător solitar: moartea! Într-o tavernă pribeagul se așază la masa tinerilor și umbra toiagului său se înscrie ca un schelet, înfiorînd-o pe fată care-și scapă cana cu vin pe rochie. Rușinată, ea fuge să și-o zvînte, dar cînd revine constată că a dispărut nu numai ciudatul călător, ci și iubitul ei . . .

Parcurgînd străzile, fata îl caută cu desperare, pînă ce, la lumina clarului de lună, se surprinde

în fața unui zid înalt. Acolo zărește ea nesfîrșita cohortă a umbrelor celor morți care intră în zid și pier dincolo de el. Într-o criptă, îl va găsi pe macabrul călător care i-a răpit iubitul, veghind nenumărate lumînări, — viețile pe care le are de secerat la ora hotărîtă de destin. Tînăra se prosternează în fața sumbrului personaj cerîndu-și iubitul îndărăt și, confruntată cu vitalitatea dragostei eterne, eterna Moarte șovăie: *„Am ostenit să mai văd suferințele oamenilor, să întîmpin ura lor, în vreme ce eu nu fac decît să slujesc voința Celui de sus..."* Moartea îi indică trei lumînări care abia mai pîlpîie și-i declară că-i va împlini dorința dacă va izbuti să împiedice ca măcar una dintre ele să se stingă. În consecință, eroina va retrăi, în trei vieți succesive, trei povești de dragoste ale unor epoci diferite: în Bagdadul celor „O mie și una de nopți", în Veneția clanului Borgia și în China dinastiei Ming.

Deși cel mai facil e să nu remarci azi decît desuetul ridicol al vechilor filme, trebuie să mărturisim că, pentru spectatorul contemporan, „cele trei lumini" ale *Morții obosite* și-au cam pierdut strălucirea. Cu excepția episodului chinez, rezolvat în cheie parodică, ele sînt prea ostentative în expresionismul lor de suprafață, prea emfatice în retorica lor pentru a ne mai captiva. De reținut, doar, că de fiecare dată cînd eroina încearcă să-și protejeze iubitul, ea îi precipită alunecarea în moarte. Dragostea eternă este amăgită de fiecare dată de moartea eternă . . .

Pătrunzînd din nou în grota luminilor, fata are pe chip pecetea îndurerată a înfrîngerii. Impresionată de profunda ei suferință, Moartea îi mai acordă o șansă, ultima! În schimbul iubitului ei, să-i ofere o altă viață, cea a unui om gata să păşească de bună voie pragul morții, înainte de soroc. În zadar rătăcește tînăra, prin oraș, în căutarea unui asemenea „voluntar". Nici spițerul chinuit de grelele haine ale bătrîneții, nimeni, nici măcar cerșetorul mîncat de lepră nu se arată dispus să renunțe la viață. Dar în drumul ei, în fața unui

lazaret în flăcări, i se arată norocul. O mamă se tînguie deznădăjduită că pruncul neajutorat i-a rămas pradă sinistrului. Fata se precipită în casa incendiată, cu gîndul să sacrifice viaţa fragedă a pruncului pe altarul iubirii ei. Abia smulge copilul din leagăn şi — iată! — Moartea e alături de ea, gata să-l primească. A şi întins braţele-i descărnate: e al Ei! Dar, copleşită de geamătul desperat al mamei, tînăra coboară, cu grijă, viaţa cea crudă, în vreme ce clădirea mistuită de flăcări se năruie asupră-i. Dăruindu-şi viaţa, speră poate că-şi va regăsi iubitul într-o altă lume. Dragostea a învins Moartea şi viaţa renaşte sub o altă formă.

Şi iată cum, cu tot caracterul său macabru, *Moartea obosită* rămîne un film al speranţei. În goticul imaginilor sale, descifrezi tensiunea unei iubiri pămînteşti, cea dintre Fritz Lang şi Thea von Harbou. În momentul în care scriu scenariul acestui film, cei doi emit la unison. Dar dacă oboseşte moartea, cu atît mai mult oboseşte şi dragostea! E drept că cei doi au continuat mai bine de un deceniu să-şi împletească grafia şi obsesiile în manuscrisele filmelor lor, dar fiecare nouă apariţie reliefa o ciocnire secretă de tendinţe contrare. Întrebat, în 1946, de ce se despărţise de soţia şi scenarista sa cu 13 ani în urmă, Fritz Lang a răspuns:

— *A fost cazul banal a doi indivizi care evoluau fiecare în altă direcţie. Iniţial ne interesaseră aceleaşi lucruri: cultura germană, cărţile, muzica, cinematograful, totul părea la început cît se poate de armonios. Apoi viaţa schimbătoare ne-a transformat. Soţia mea a devenit nazistă!*[5]

Soţii Lang au divorţat, deci, dar revelatoare ne pare şi alegerea pe care o face Thea von Harbou după despărţirea de cineast. Ea se căsătoreşte tocmai cu actorul Rudolf Klein-Rogge, însufleţitorul odiosului personaj Mabuse, subconştientă mărturie a extazului autoarei în faţa personajului de supraom pe care-l crease. De altfel, după despărţirea de Lang, cariera fostei sale soţii n-a mai fost deloc norocoasă. Deşi nazismul, aflat la putere, îi oferă condiţii de creaţie din cele mai confortabile, îi stimulează înclinaţia pentru romantismul deca-

dent şi iraţional convertită în glorificarea rasei ariene şi naţiunii germane, Thea von Harbou trece dintr-o înfrîngere într-alta. Încearcă la un moment dat regia, fără succes, scrie scenarii propagandistice pentru filme minore, pentru ca, din 1940, trezită poate la realitate de presentimentul catastrofei către care se îndreaptă Germania, să se refugieze exclusiv între paginile libretelor destinate unor comedii lirice . . .

Revenind însă la divorţul dintre soţii Lang, trebuie să accentuăm că cel spiritual s-a pronunţat cu mult înaintea celui civil, lucru foarte vizibil, astăzi, în filmele lor. Criticul francez Roger Boussinot îl găseşte flagrant în ultima lor producţie comună *Testamentul doctorului Mabuse* (1933), în care *„Lang tinde către un anume denunţ al pericolului nazist, în vreme ce soţia sa se complace, mai degrabă, în romantismul «răzbunătorului blestemat»"*.[6] Dar asemenea curenţi ideologici contrari pot fi sesizaţi, după părerea noastră, cu mult înaintea *Testamentului*, şi vom încerca să demonstrăm aceasta privind *Metropolis* tocmai în această lumină.

O „PROFEŢIE A TIMPURILOR CARE VIN"

Se spune că Fritz Lang ar fi avut ideea acestui film contemplînd — în 1924 — de pe puntea unui pachebot care-l adusese în portul New York, priveliştea super-metropolei americane, cu zgîrie-norii săgetînd insolent cerul înnegurat. Lang n-a iubit niciodată America. Silit să se refugieze acolo, a revenit în ţara sa de îndată ce aceasta a devenit posibil. Dar şi mai puţin a iubit el influenţa cinematografului american pe care-l descria ca pe *„un păianjen imens care-şi ţese plasa, fără odihnă, în jurul globului. . ."*[7] Fără a pune, de altfel, în discuţie calitatea unora dintre profesioniştii ecranului american, autorul lui Mabuse se revolta împotriva „indigestiei" pe care o provoca abundenţa de platitudini din această producţie. Soluţia pentru impunerea cinematografiilor europene putea fi numai originalitatea — pleda Lang la jumătatea ani-

lor '20. „*După părerea mea* — scria el — *e greşit să faci un film în ideea preconcepută de a place, în acelaşi timp şi la Paris, şi la New York, şi la Berlin; asta nu-i posibil! Dar trebuie să-l realizezi, mereu, cu convingerea că-l vor urmări sute de mii de priviri în cele cinci părţi ale globului, şi să-l consideri, de aceea, ca o mărturie despre poporul care l-a creat.* Un regizor conştient de responsabilitatea sa ştie că filmul său va colinda lumea ca o navă care nu intră în nici un port fără a arbora culorile patriei sale — proclama Fritz Lang. El va avea, deci, grija să-şi poată reprezenta ţara cu mîndria cu care îşi ridică nava, ca pe un nemuritor simbol, pavilionul".[8]

În acel an 1924, înflăcăratul reprezentant al cinematografului european contempla, deci, de pe puntea navei care-l adusese la porţile Americii, primele semnale ale unei lumi pe care o va aprecia distorsionată de tehnică şi punînd în pericol valorile individului. Mai mult decît teama vagă de o asemenea evoluţie viitoare şi pentru Europa, îl speria perspectiva automatizării complete a relaţiilor între oameni, a „eficacizării" lor după modelul american. Metropolis va deveni o asemenea cetate a viitorului, un Babel în care acumularea de tehnologii şi de invenţii a atins apogeul. În fantezia neînfrînată a Theei von Harbou, creatorul acestei cetăţi este Joe Fredersen, un Mabuse al viitorului. În ediţia engleză, numele său este Masterman — Omul Stăpîn! Dar mai este, el, oare, om? Nu cumva a devenit o maşină de calculat, un organ monstruos hipertrofiat? Creierul, despotic, a luat locul esenţei umane, suprimîndu-i sufletul. Sub tirania sa, evoluţia societăţii a reîntîlnit dura lege a antichităţii: condiţia inevitabilă a civilizaţiei-privilegiu este sclavajul.

Metropolis seamănă într-adevăr cu New Yorkul! Zgîrie-nori a căror semeţie îţi taie respiraţia, trenuri suspendate care săgetează peste temerare viaducte, feeria dezlănţuită a luminilor — iată

partea vizibilă a „icebergului". Sub pămînt se ascunde, însă, structura sa nevăzută, în care trăieşte imensa majoritate a populaţiei. Fiindcă „Metropolis"-ul a fost conceput în asemenea fel încît în el să trăiască două popoare care să nu se cunoască reciproc. Sus, în formidabile piramide supraetajate, în locuinţe magnifice, în grădini somptuoase îşi răsfaţă existenţa bărbaţi vieţuind în cultul armoniei corporale şi femei care ignoră slăbiciunea şi suferinţa. Sub pămînt trăiesc sclavii, larve umane cărora destinul nu le-a fost prielnic, şi care muncesc înţărcuiţi ca vitele, simple mecanisme ale voinţei lui Fredersen. Muncesc ignorînd ciclul soarelui în mijlocul zgomotului infernal al maşinilor, al giganticelor agregate de care depinde întreaga viaţă a cetăţii superioare. Cu cît mai adînc sînt ascunse în galeriile subterane sălaşele oamenilor de rînd, cu atît mai sus se vor înălţa strălucitoarele reşedinţe ale castei privilegiate.

Zilnic, pe culoarele subterane se întretaie două cohorte umane: una formată din fiinţe resemnate, despersonalizate, cu umeri lăsaţi în jos a neputinţă, supuse înainte de a se fi împotrivit, robi împăcaţi cu soarta lor, care înaintează, în pas sacadat, spre halele maşinilor şi, în sens contrar, o alta purtînd şirul celor care, frînţi de spate, cu feţe supte de epuizare, şi-au topit deja energia în fluidul necesar forţei „Metropolisului". În întîlnirea acestor două coloane omeneşti care păşesc ritmic, Fritz Lang a izbutit o primă şi impresionantă imagine a unei supercivilizaţii întemeiate pe sclavie. Firește că în stilizarea expresionistă a imaginii, în deplasarea coregrafică a maselor de figuranţi, putem recunoaşte utilizarea, deşi într-o manieră foarte personală şi profund cinematografică, a experienţelor teatrale ale lui Piscator şi Reinhardt.

Acestor imagini de purgatoriu li se opune imaginea superbei cetăţi a viitorului, obţinută mai ales printr-o admirabilă utilizare a eclerajelor. Radiaţii luminoase strălucesc pretutindeni, vaporoase ca o ceaţă sau grupate într-o fină ploaie de raze. Macheta metropolei, cu drumurile şi viaductele ei proiectate în vid, sugerează o pregnantă impresie

de gigantism. Străzile cetății par o dantelărie aeriană de oțel. Avioanele se așază pe terase precum, în lumea de dinainte, păsările pe streșini. Aici trăiesc aleșii cărora le-au fost rezervate bucuriile cotidiene ale cerului liber, ale universității, bibliotecilor și arenelor sportive. Aici trăiesc fete fermecătoare îngrijite ca orhideele în sere, fără altă îndatorire decît aceea de a se menține frumoase și la adăpost de umbra oricărei griji. Și cel mai fericit, mai vesel, mai frumos exemplar al acestei superbe rase de privilegiați este Freder, unicul fiu al lui Fredersen, stăpînul cetății.

Dar într-o zi, prin poarta fericitelor „grădini eterne" care bucură existența lui Freder și a prietenilor săi se strecoară un grup ciudat: o turmă de copii intimidați îndrumați de o fată bălaie îmbrăcată într-o simplă rochie cenușie care nu izbutea să-i ascundă, în smerenia țesăturii, tulburătoarea-i frumusețe. Plecîndu-se spre stolul de țînci murdari cu ochii plînși de soare și uimiți de flori, fata le-a arătat pe răsfățații cetății spunîndu-le doar: — „*Priviți-i! Sînt frații voștri . . .*" N-a fost nici un reproș în vorbele ei, dar această simplă frază adresată copiilor cu fețe supte de foame și întuneric înfățișa lapidar contrarietatea directă, imposibil de disimulat, ce sta la baza civilizației „Metropolis"-ului.

Gardienii au evacuat rapid grupul nepoftit, dar Freder nu-și mai poate regăsi bucuria senină de odinioară. Răscolit, simte acum în el pulsațiile unei noi inimi. — „*Sînt frații voștri!*" a spus fata. — „*E sora mea*" — adaugă conștiința lui Freder care pornește în căutarea ei.

Și astfel, purtat de valul de dragoste și compasiune trezit de fata fără nume, pătrunde Freder în sumbra galerie a mașinilor, printre întunecații locuitori din „cuptorul" cetății. Niciodată n-a întîlnit chipuri mai livide și mai crispate, umeri mai frînți de poveri, o sfîșietoare imagine a omului asimilat mașinii. Zeci, sute de siluete, identice în uniforma lor neagră, cu aceleași gesturi sacadate și tăcute, mișcă în același ritm, cu același efort, aceeași manivelă. După premiera filmului, unii cri-

tici au contestat cu vehemență tabloul futurologic pe care-l găseau simplificat. *„Așa va fi tehnica peste o sută de ani?* — exclama comentatorul ziarului «Die Weltbühne». *Cînd astăzi, încă, o instalație de sute de cai putere e controlată de doi-trei muncitori care n-au de smucit încolo și încoace nici un fel de cumpene de fîntînă, ci apasă doar pe un buton, și asta numai din cînd în cînd...*"[9] Iar un specialist necontestat al anticipării științifice, romancierul Herbert Wells, asigura și el că *„... perfecțiunea mașinismului va reduce intensitatea muncii"* și că *„... lucrătorul va fi poate abrutizat intelectual, prin repetarea infinită a aceluiași gest impus de specializarea extremă, dar nu va fi stors de efort fizic..."*[10]

Asemenea reproșuri sînt nedrepte în măsura în care scopul lui Lang nu era, să reproducă mai mult sau mai puțin plauzibil tabloul uzinei viitorului, ci să găsească o imagine cît mai expresivă a subordonării omului modern de către mașinism. Tocmai forța metaforică asigură perenitatea demersului estetic al lui Fritz Lang. O admirabilă analiză a secvențelor din sala mașinilor a oferit-o, în cunoscuta ei carte *L'écran démoniaque*, comentatoarea germană Lotte Eisner. Întreaga persoană a muncitorului — observă autoarea — a fost sincronizată ritmului mașinilor: *„Brațele lucrătorilor devin osiile unor imense roți; corpurile lor, indictoare ale unor gigantice orologii. Stilizarea l-a transformat pe om într-un element mecanic: în ambrazurile celor două etaje ale halei, diagonala fiecărui corp se înclină totdeauna într-o direcție opusă celui vecin. Corpul uman conferă structurii secvenței, plastica sa..."*[11] Imaginea cătușelor mecanice ale viitorului e zguduitoare și poate că de-aici au și pornit, un deceniu mai tîrziu, atît René Clair cît și Chaplin, atunci cînd, în anii crizei economice, au realizat denunțul lor la adresa deformării monstruoase a producției capitaliste în filmele *A noastră-i libertatea* și, respectiv, *Timpuri noi*. *Metropolis* este un tablou fantastic, rezultat al extrapolării unor particularități reale ale capitalismului contemporan lui Lang, îngroșate de paroxismul unui

viitor imaginar. E drept că acest viitor e într-o măsură anacronic, imaginea industriei sale fiind lipsită de dimensiunea automatizării (muncitorul face eforturi desperate pentru a controla indicatorul unui cadran pe care curentul electric l-ar stăpîni fără probleme!), dar ceea ce rezultă este pe cît de statuar pe atît de sugestiv. În *Metropolis*, Fritz Lang nu face decît să aplice expresionismul problematicii capitalismului modern, şi această deschidere surprinzătoare către social a unei mişcări estetice evazioniste prin definiţie scuză eventualele distorsiuni ale logicii viitorului.

Ca luntraşii străvechilor galere stau postaţi muncitorii în faţa imenselor pîrghii pe care trebuie să le manipuleze. Aceşti oameni n-au de aşteptat nimic, ca rod al efortului lor, în afara ostenelii, bătrîneţii şi morţii premature. Epuizat, un lucrător a scăpat maneta maşinii sale şi presiunea creşte ameninţător. Sesizînd primejdia înscrisă pe cadranul de control, omul se ridică şi, cu sforţări supraomeneşti, încearcă să preia controlul pîrghiei, dar e-n zadar. Aici Lang a intercalat un strivitor plan general al imensului complex mecano-uman, apoi, în grosplan, indicatorul maşinii care, ajunsă la limita de presiune, împroaşcă o ploaie de aburi clocotitori. Muncitorii fug în panică, se aruncă de la etajele superioare şi Freder se trezeşte strivit de mulţime într-un zid. I se pare că vede gura unui monstru lacom, Moloh modern, hrănit cu vieţi umane în imaginea căreia cei care cunosc *Cabiria* italianului Pastrone, realizată cu un deceniu înainte, îi identifică lesne reminiscenţa. Dar ceea ce urmează, lunga cohortă a tărgilor, stilizată coregrafic, este în cel mai pur stil Fritz Lang.

Gura Molohului?... Există în oraşul superior, cel al privilegiaţilor, un turn gigantic pe care Fredersen şi l-a construit sieşi. Acolo, firele întregii activităţi a cetăţii converg ca nervii spre creier. Monumentalitatea decorurilor concepute de Otto Hunte accentuează mai ales aici, în sălile reşedinţei lui Fredersen, micimea omului, faptul că bogăţia l-a depăşit, că civilizaţia orgolioasă pe care a ridicat-o a ajuns să-l strivească. Fredersen nu mai

este el însuşi decît un creier, o maşină de calcul, lipsită de orice elan al inimii. Pentru el oamenii au încetat să mai constituie fiinţe din carne şi sînge, ci au devenit factorii neutri, abstracţi, ai calculelor sale. Cum ar mai putea să-şi înţeleagă fiul, atunci cînd vine la el zguduit de revelaţia suferinţei pe care e întemeiată tinereţea sa fericită?

„— *Dragul meu* — răspunde Fredersen disperării tînărului — *asemenea accidente de muncă sînt inevitabile şi de rutină. Ce-ar putea însemna, pentru tine, aceşti oameni ai subteranelor?*"

Şi e rîndul lui Freder să răspundă, străluminat de convingere:

„— *Ei sînt fraţii mei! Sînt fraţii mei şi cetatea ta se sprijină pe braţele lor...*

— *Braţele sînt milioane, fiule! Dar ceea ce contează în ultimă instanţă e numai creierul şi ceea ce el creează, adică eficienţa care, la rîndul ei, produce întreaga bogăţie a pămîntului...*"

Şi în timp ce fiul descoperă abisul care-l desparte acum de tată, un agent se strecoară în încăpere, aducînd nişte planuri misterioase descoperite în buzunarele victimelor accidentului din ajun. Iritarea lui Fredersen nu mai cunoaşte margini şi în focul ei nici nu mai observă că fiul său l-a părăsit decis să nu mai trăiască de-acum înainte din sudoarea altora: „*Voi dovedi că lumea nu-i făcută pentru unul sau o mie, ci pentru toţi fiii pămîntului!*"

... Într-unul din cartierele cele mai bogate ale oraşului, exista o casă bizară şi izolată. Aici trăia cel mai enigmatic om din Metropolis, genialul Rotwang, inventatorul minunilor tehnice care creaseră eficienţa cetăţii. Marele său secret era invenţia la care trudea de cîteva decenii, un vis zănatic ce mergea mult mai departe decît construcţia maşinilor de către om. Rotwang socotea că va putea produce acum, cu ajutorul maşinilor, un om-maşină, un robot.* Şi pe cînd Freder cobora în subteranele

---

* De notat că neologismul *robot* abia începuse să capete circulaţie, fiind creat în 1920 de scriitorul ceh Karel Čapek (1890—1938) în celebra sa piesă *R. U. R*

cetății însuflețit de dorința de a găsi un nou sens existenței sale, tatăl să contempla alături de Rotwang carcasa metalică a ființei artificiale căreia nu-i mai lipsea decît chipul. Mașina care putea arăta ca bărbat sau femeie n-ar fi ostenit niciodată, nici n-ar fi făcut erori. Această imagine materializată a eficienței urma să aibă totul — în afara sufletului...

O SUTĂ DE NEGRI, O MIE DE „CAPETE RASE" ȘI O SINGURĂ ... BRIGITTE!

Metropolis nu era un simplu basm despre înfăptuirile probabile ale viitorului, ci și, în prezentul imediat, un gigantic efort de producție al studiourilor UFA. Principala societate cinematografică germană se mîndrea că ar fi investit în el suma fără precedent de șase milioane de mărci, că se înregistraseră 620 000 metri de negativ, că filmul antrenase în mișcările sale de mase „25 000 de figuranți, 11 000 de figurante, o mie de bărbați cu capul ras, o sută de negri și 25... de chinezi"!

Ceea ce surprinde de la început este că o asemenea superproducție alimentată din plin cu fonduri de către marea finanță germană ataca o tematică socotită, pe drept, subversivă în contextul cultural al societății capitaliste. Remușcările unui vlăstar de stăpîn, care refuză „să mai trăiască din sudoarea altora", tentativa scelerată a unui patron de a construi muncitorul-mașină, ideea distribuției pe verticală a „calității vieții" și, mai ales, viziunea cohortelor de sacrificați ai exploatării, ei înșiși mai robotizați și depersonalizați decît omul-mașină inventat de Rotwang, toate acestea erau teme pe care cinematograful — cu excepția celui sovietic — nu îndrăznise încă să le abordeze. Încă din 1911, o lucrare apărută la New York, *The Art of the Motion Pictures*, plasa printre subiectele prohibite pentru cinematograf, alături de perversiunile sexuale și monstruozitățile fizice ... „interrelația dintre capital și muncă"! Și de atunci timpul nu îmblînzise de fel circumspecția autorităților. Un deceniu mai tîrziu, distribuitorii de filme

din București erau obligați să depună la Prefectura Poliției Capitalei o descriere a producțiilor lor, însoțită de o declarație în care se răspundea la trei întrebări: a) „Sînt nuduri în film? b) Cine învinge: binele sau răul? c) Se pledează în film, direct sau indirect, împotriva actualei organizații sociale?"[13] Ce-i determinase oare pe bancherii germani care făceau parte din Consiliul de Administrație al UFA* să asigure proporții colosale unei opere atît de incomode încît părea imposibil de reprezentat nu numai la București, ci și în alte multe capitale ale lumii?

Desigur, numai și numai faptul că, aidoma unui abil sofism, premisele menite să șocheze și să stîrnească, prin neobișnuit, interesul publicului, conduceau către o concluzie profund falsă. O concluzie ce începe să se contureze pe la mijlocul filmului, în secvența în care, după o îndelungată pregătire dramatică, spectatorul pătrunde, în sfîrșit, împreună cu Fredersen, în inima „conspirației" sclavilor din „măruntaiele" Metropolisului. Planurile capturate de la victimele accidentului îl poartă pe stăpînul cetății, împreună cu inventatorul Rotwang, în catacombele acesteia, unde, într-o gigantică criptă, în fața unui altar dominat de o cruce de lemn, cîteva mii de muncitori urmăresc pierduți predica unei fete bălaie cu chipul de o negrăită puritate. Ea găsește cuvinte de consolare și credință, de iubire și nădejde pentru această mulțime stoarsă de vlagă și speranță. Și, în primul rînd al ascultătorilor, Fredersen îl zărește, surprins, pe propriul său fiu. El n-are de unde să ghicească fericirea pe care o trăiește Freder în acest moment, cînd a recunoscut-o în predicatoarea Maria pe misterioasa fată care i-a iluminat noile sensuri ale existenței. Ea încerca să-i convingă pe ascultători că n-ar trebui să-i invidieze pe cei bo-

---

* În Consiliul de Administrație UFA, prezidat de Ferdinand Bausback, administrator general al lui Württembergischen Vereinsbanck, mai făceau parte, în 1925, directorii lui Deutschen Banck, Internationalen Handelsbanck, Reinischen Creditsbanck și multe alte puternice instituții bancare.

gați, că fericirea și liniștea le-ar fi putut afla numai în ei înșiși: le repeta — deci! — eternul refren al tuturor religiilor lumii. Le povestea muncitorilor despre trufia oamenilor din vechime care au dorit să ridice un turn pînă la stele — și ce ocazie, pentru Lang, să vizualizeze fantastic construcția legendarului Babel! — numai că Dumnezeu le-a ruinat opera eretică. Și de ce a fost surpat temerarul edificiu? Fiindcă cei care-l ridicaseră nu s-au mai înțeles între ei. „Între creierul care concepe și mîna care realizează lipsea un mediator!" Și, plimbîndu-și ochii peste șirurile de chipuri, ea și i-a oprit cu insistență asupra lui Freder: *„Legătura dintre minte și mîini trebuie să fie inima! Acesta e mediatorul care va coborî curînd printre noi... Să așteptăm!"*

Teza mediatorului dintre creier și brațe care va instaura pacea între oameni este, din acest moment, motivul esențial în jurul căruia se ordonează scenariul Theei von Harbou și asupra sa vom mai reveni. Cum vom vedea, aventurile romanești ale eroilor, catastrofele prin care le e sortit să treacă conduc, toate, spre concluzia mediației pașnice între muncă și capital. Avem, de fapt, în față, o predică vizualizată cu gigantice mijloace și, firește, cu vocația pentru spectaculos a lui Fritz Lang, cu inepuizabila sa desfășurare de inventivitate.

„Am clădit un nou Babel!" — exclama cu mîndrie, după premiera lui *Metropolis*, realizatorul acestuia. Ziua sa de muncă începea la 9 dimineața și lua sfîrșit aproape de miezul nopții. În timpul acesta, electricienii și recuziterii, împărțiți în trei echipe, se schimbau de două ori, fără ca regizorul să pară a remarca ceva. Nucleul principal al trupei — operatorii, colaboratorii tehnici, actorii — rămîneau pe platou alături de regizor timp de 14—15 ore, îngăduindu-și pauze numai pentru masă, cînd se hrăneau frugal cu sandvișuri aduse de la cel mai apropiat bufet. Și asta nu o săptămînă, nu o lună, ci 310 zile încheiate (și 60 de nopți!) cît a durat turnarea, între mai 1925 și octombrie 1926.

Pe terenul studiourilor UFA, giganticele buildinguri din Metropolis îşi făcuseră loc între sinuoasele ulicioare medievale ale *Faustului* lui Murnau şi o piaţă pariziană construită de Lubitsch pentru *Madame Dubarry*. Dar o mare parte din decorurile filmului lui Lang, care mai tîrziu avea să uimească publicul prin amploarea montării sale, nu erau decît machete sau picturi pe sticlă, construite de talentaţii arhitecţi Erich Kettelhut şi Carl Vollbrecht, după un procedeu miraculos inventat de un tehnician plin de idei, operatorul Eugen Schüfftan. Format, înainte de a se apropia de imaginea de film, la şcoala germană de „belle arte", fiindcă încercase, rînd pe rînd, pictura, sculptura, desenul şi chiar arhitectura, Schüfftan s-a consacrat, în cele din urmă, trucajelor. De fapt a încercat să aplice ceea ce ştia deja — adică desenul şi mai ales arhitectura — meşteşugului imaginii cinematografice, descoperind „efectul" care-i purta numele şi care permitea împletirea, într-un lanţ de cadre cu decoruri reale, a altora cu machete care, prin utilizarea unui sistem de oglinzi parţial argintate şi înclinate cu 45 de grade faţă de axa filmărilor, pot crea iluzia unui decor monumental. Procedeul acesta care permitea importante economii băneşti avea să fie inaugurat de către Lang în *Metropolis* cu un succes tehnic care-l consacra definitiv şi-i deschidea o strălucită carieră viitoare.

Dar cea mai strălucită descoperire a creatorului lui *Metropolis* rămîne, după părerea noastră, Brigitte Helm. La data cînd o întîlnise Lang, viitoarea vedetă — care abia împlinise 19 ani — terminase liceul şi, ca atîtea alte tinere, era atrasă de mirajul scenei. Cineastul a fost frapat nu numai de frumuseţea stranie a fetei, ci şi de încă ceva, de capacitatea de înnoire perpetuă a chipului ei pe care se înscriau mereu alte nuanţe ale gîndurilor şi stărilor ei sufleteşti, cu alte cuvinte a fost captivat de spectaculara ei fotogenie. E adevărat că tînăra, solicitată să joace alături de vedete cu îndelungată experienţă teatrală şi cinematografică ca Rudolf Klein-Rogge sau Gustav Froelich, n-avea nici un

fel de pregătire profesională. Dar așa o și dorea creatorul ei pentru rolul dublu al Mariei. Căci Lang îi rezerva, de fapt, tinerei actrițe sarcina dificilă de a reda două personaje, sub aparența unuia singur: cel al ingenuei vestale din catacombe, predicînd pacea, resemnarea și nădejdea în mesianicul mediator care va să vină și încă unul, cel al robotului lui Rotwang, căruia la îndemnul lui Fredersen i se va transmuta chipul Mariei. Fredersen, acest scelerat Mabuse proiectat într-un viitor supertehnicizat, vrea să se folosească de copia robotizată a Mariei pentru a-i supune pe muncitori. La rîndul său, Rotwang, care-și urăște patronul, are planurile sale secrete: el programează antinomic copia Mariei, dînd robotului misiunea de a semăna în cetate dezmățul, ura și mai ales răzmerița. „Maria cea Rea" va începe să străbată orașul predicînd revolta în afara căreia nici o speranță nu mai e posibilă pentru cei din adîncurile cetății.

În rolul acestui dublu malefic al Mariei, Brigitte Helm înregistrează o creație care o consacră ca mare actriță. În compoziția sa, pornește de la modelul robotului plăsmuit de colaboratorii lui Lang, el însuși o adevărată operă de artă modernă, simbolizînd dezumanizarea individului. Un entuziast colecționar american, Forrest J. Ackerman, a încercat chiar, fără succes, decenii de-a rîndul, să dea de urma exemplarului original. Căpătînd certitudinea că el a fost distrus în timpul bombardamentelor asupra Berlinului de la sfîrșitul celui de-al doilea război mondial, Ackerman a comandat unui sculptor o reproducere cît mai fidelă după fotogramele filmului, un adevărat duplicat. În ce-l privește, Lang n-a sculptat în Brigitte un duplicat al robotului, el l-a recompus pe viu cizelînd făptura tinerei sale vedete. Muncă plină de migala dăltuitorului în piatră, desigur, dacă nu chiar mai mult, întrucît are de învins rezistența unei personalități. Se păstrează o fotografie în care, introdusă în cuirasa robotului, Brigitte este hrănită, pe platou, cu un *jus* și pe fața ei se poate citi cît de penibilă îi e această postură. Dar dincolo de dezagreabilul efort fizic, ceea ce ne fra-

pează este strădania acestei tinere actriţe de a-şi însuşi automatismul personajului ei. Dacă robotul lui Rotwang are ochiul drept pe jumătate închis, Maria Brigittei Helm păstrează şi ea această particularitate, ceea ce-i dă o expresie deşănţată. Aşa circulă printre oameni falsa Marie (în timp ce dublul ei real e ţinut în captivitate de Rotwang), distrugînd legăturile de prietenie şi dragoste, îndrumînd spiritele către desfrîu, invidie şi perversiuni, incitînd muncitorii la revoltă. Degeaba coboară Freder în catacombe, denunţînd-o că nu e adevărata Marie, preoteasa religiei păcii şi înţelegerii dintre minte şi braţe. Recunoscîndu-l ca fiul lui Fredersen, muncitorii sînt gata să-l linşeze. Şi Maria cea rea triumfă!

Marea izbîndă interpretativă a debutantei din *Metropolis* este tocmai această Marie, această erinie, această bacantă a răzbunării şi voluptăţii, a paroxismului şi instigării. Efortul creării acestui portret i-a fost atît de mare încît i-a marcat evoluţia interpretativă fără a-şi mai putea regăsi echilibrul timp îndelungat, deşi a fost dirijată de către remarcabile personalităţi regizorale, ca Pabst în *Criza* sau L'Herbier în *Banii*. Tot în 1928, anul în care erau realizate aceste două filme, Brigitte mai apărea şi în drama lui Henryk Galleen *Mătrăguna* (*Alraune*), unde încarna un personaj analog cu cel din *Metropolis*, adică un monstru plăsmuit din viciu şi crimă de către un savant dement. În filmul lui Galleen, actriţa izbutea din nou o imagine strălucită a pasiunii devoratoare, a nebuniei şi dezmăţului, un adevărat Mefisto feminin, mimînd, cînd maliţios, virtutea, cînd dezlănţuind, seducătoare, atracţia perversă a viciului. Brigitte Helm era totuşi conştientă că repetarea unor asemenea performanţe o împingea spre manieră. Pentru a stăpîni şi umaniza monstrul în care fusese cantonată, trebuia să înveţe să-şi domine tendinţa spre simbol pe care i-o cultivase robotul din *Metropolis*.

Actriţa avea să izbutească aceasta abia în fascinanta-i apariţie din filmul lui Hans Schwartz *Minciuna Ninei Petrovna* (1929), în care, foto-

grafiată de marele operator Carl Hoffman, dezvăluia o matură și inegalabilă artă a mimodramei. Este un film în care Brigitte „minte" fermecător și cu o imensă bogăție de nuanțe, fiecare nou grosplan al chipului ei e o imprevizibilă sărbătoare de expresivitate, ochii ei pot exprima succesiv sau chiar simultan ironie, mînie, pasiune, orgoliu, înșelătoare docilitate, dar toate filtrate prin umor, un umor care constituie arma particulară a actriței. În filmul lui Hans Schwartz, chipul Brigittei este, precum unda apelor lui Heraclit, de fiecare dată altul. Parafrazîndu-l pe filosof, niciodată nu ți-ai putea scălda privirea în aceeași expresie a actriței. *Minciuna Ninei Petrovna* este filmul unde vedeta izbutește să spargă tiparele în care o claustrase viziunea lui Fritz Lang. Din acest moment, ea trăiește o viață autonomă în cinematograful german. Dar asta numai după cîțiva ani de eforturi îndîrjite de a se redescoperi. Uneori, în viața unei actrițe, o mare creație poate costa scump!

„UN BASM DE ADORMIT COPII"

Dar, de dragul Brigittei Helm, noi am mers mult prea departe cu anticipația. Să ne „întoarcem", mai bine la... anul 2000, cînd cetatea viitorului e bîntuită de spiritul instigator al Mariei cea Rea. În mințile înfierbîntate ale muncitorilor prolifera teribila ei propagandă. Revolta mocnea și catastrofa se apropia cu pași repezi. *„Rotwang și Fredersen* — ne avertiza un titlu — *n-au luat în seamă un fapt important: că atunci cînd un om îndrăznește să creeze o mașină fără suflet, în mod inevitabil monstrul se va întoarce împotriva sa și-l va distruge!..."* *Metropolis* se încadra — astfel — în nesfîrșitul șir al fantazărilor germane despre forțe malefice ce nu se mai supun creatorului lor, care de la *Homunculus* la *Caligari* aveau să se extindă și în aria S.F.-ului zilelor noastre, prin tema computerului revoltat. În *Metropolis*, Maria cea Rea îi incita pe muncitori să-și părăsească posturile și să distrugă mașinile care-i înrobiseră. Cu diabolica făptură în frunte, ei se îndreptau spre mașina centrală al

cărei supraveghetor încerca să-i lămurească asupra consecinţelor incalculabile ale nimicirii ei. „*Dacă o distrugeţi* — îi avertiza el pe răsculaţi — *întreg oraşul subteran va fi inundat...*" Instinctele distructive nu mai puteau fi înfrînate, însă, şi apa furioasă invadă oraşul sclavilor...

În prăbuşirea totală, în această fascinantă dinamică a distrugerii, în catastrofa înfiorătoare, spectatorul este invitat să vadă o imagine a consecinţei răzvrătirii braţelor. Tema sugerată iniţial, cea a necesităţii împăcării dintre mîini şi creier, este dezvoltată acum prin accentuarea ideii că revolta este emanaţia vrăjmaşă a Mariei cea Rea. Pentru Thea von Harbou, o revoluţie care pune în discuţie ordinea socială nu poate fi decît un produs al forţelor malefice care ar canaliza, în mod pervers, buna-credinţă a mulţimii pe calea distrugerii iraţionale. Iar Lang slujeşte această idee descriind, în ample tablouri inspirate, prăbuşirea cetăţii. Filmul se transformă din nou într-o predică al cărei principal mijloc de comunicare nu sînt cuvintele, ci imaginea, sugestia şi, mai ales, lumina.

De fapt, ecleraiele au avut un rol important în *Metropolis* încă de la primele imagini ale filmului. Marele operator german Karl Freund a circumscris cetatea viitorului într-o feerie de machete şi jerbe de lumini. Mai tîrziu, o secvenţă superbă ca cea a transmutării Mariei în robot, este realizată printr-un lanţ de trucaje, în ambianţa unor adevărate miracole de laborator, în care alambicuri se umplu de o lumină fosforescentă, ţevile de sticlă devin incandescente, cercurile de foc se înalţă în spirale. Lumina creează adesea şi impresii sonore: urletul sirenei e sugerat prin faruri ale căror jeturi de lumină vibrează prin aer ca nişte strigăte. În secvenţa catastrofei, însă, orchestraţia vizuală devine de-a dreptul redondantă. Vrăjitorii de efecte speciale de la UFA dezlănţuie ruguri de fum luminos, clocot de gheizere şi cascade de apă în care lumina e filtrată savant. Pictorul Fritz Lang descrie în culorile sale cele mai tari chinurile iadului rezervate — după Thea von Harbou — exclusiv celor răzvrătiţi. Ca în frescele de pe murii

catedralelor — ecou artistic direct al predicilor clamate din amvon — Lang orchestrează mari mase ale figurației în iconografia purgatoriului futurologic.

În secvențele apocaliptice ale sinistrului, mulțimea figurației e arhitecturată în divizii rectangulare sau circulare, evoluează în monom geometric. Cînd Maria cea Bună salvează copiii subteranelor strîngîndu-i în jurul ei, grupul acestora execută un adevărat balet al spaimei colective și implorării milei divine. În asemenea imagini, Lang demonstrează capacitatea sa, atît de rară, de a exprima conceptele prin forme. „Dacă ai putea uita subiectul — exclamă Jean Mitry — n-ai face decît să admiri!"[14] Drama lui *Metropolis* consta însă în faptul că forța și frumusețea excepțională a imaginii scot în evidență opinteala tezistă și ineptia scenariului.

Direcția principală a filmului e demonstrativă, aservită ideii împăcării între clase, prezentării revoltei legitime a exploataților ca anarhică, oarbă și inutilă. Este, fără îndoială, o încercare de replică la omagierea răscoalei, pe care, numai un an-doi înainte, Eisenstein o izbutise în *Crucișătorul Potiomkin*. Dar în vreme ce la cineastul sovietic teza era susținută mereu metaforic — și tocmai de aici forța ei de neînvins! — în *Metropolis* ea era servită didactic, fără convingere și tocmai pasajele contaminate de mesaj par astăzi și cele mai îmbătrînite.

Așa este în deosebi finalul, în care muncitorii ies din catacombe la lumina soarelui, pentru a-i da lovitura de grație lui Fredersen și a distruge palatele. Lucrătorii au învins! Dar nu... Iată că gloata îngenunchează la îndemnul adevăratei Marii și reconcilierea e generală. Tînărul Fredersen, mediatorul așteptat, preia puterea, mînia mulțimii e canalizată împotriva robotului care e ars pe rug, noul patron strînge mîna supraveghetorului fidel și muncitorii, în rînduri strînse, urcă treptele catedralei, cuminți, pentru slujba religioasă. Georges Sadoul observă că, în final, muncitorii intrînd în templu au aceeași expresie de automate

resemnate pe care o aveau, la începutul filmului, pătrunzînd în subterane.[15]

Dacă n-ar fi fost impus de forța imagistică a unui Fritz Lang, un film cu asemenea libret ar fi trecut, desigur, neobservat. Dar, datorită potențialului său artistic, a stîrnit dezbateri publice înverșunate încă din primele zile ale apariției sale pe ecrane. Cu violență a refuzat filmul stînga germană! Remarcînd insuccesul de public al acestei superproducții cu finalități vădit propagandistice, un cronicar scria: *„Nu s-a mai întîmplat ca o producție propulsată cu sute de mii investite în reclamă să cunoască un asemenea crah, un refuz public atît de net. Răspunderea pentru scandalul atît de costisitor, de nociv și de blamabil revine creatorilor săi, industriașilor . . .“*[16] La rîndul său, un tînăr cineast spaniol, corespondent al lui „Gaceta Literaria“ din Madrid, vedea în *Metropolis* nu un singur film, ci două, divergente, lipite unul de celălalt. *„Ceea ce ni se povestește e trivial, pedant, de un romantism nerod. Dar dacă anecdotei îi preferăm fondul «plastico-fotogenic» al filmului, atunci «Metropolis» va îndestula toate pretențiile, va emoționa ca cea mai frumoasa carte cu poze creată vreodată“*,[17] scria Luis Buñuel, căci despre viitorul autor al *Viridianei* era vorba.

Momentul *Metropolis* ocupă, însă, un loc special în istoria publicisticii cinematografice românești, în cristalizarea rolului criticii cinematografice în conștiința publicului nostru. Pînă prin 1927, arena obișnuită a discuției în jurul filmelor rămînea, la noi, presa de specialitate („Cinema“, „Filmul meu“, „Cine-film“ etc.), precum și periodicele culturale care posedau rubrici specializate („Rampa“, „Cuvîntul liber“ și nu prea multe altele).[18] În mai 1927, publicul este însă martorul unui fenomen neașteptat: dezbaterea în jurul unei opere cinematografice e strămutată, datorită în primul rînd problematicii ei fierbinți, în coloanele presei cotidiene. Sub titlul *Discuțiile în jurul unui film*, un publicist are chiar aerul de a dezaproba această ricoșare neprevăzută a interesului general către o artă, pînă atunci, subapreciată. *„Ieri* — con-

semnează comentatorul — *s-a produs un fapt nou care nu face decît să întărească discuția. De unde pînă acum chestiunea era discutată numai în presa de specialitate, ieri apare într-un ziar politic sub semnătura unui vechi gazetar . . .*"[19]

Curînd se va constata că „imixtiunea" presei politice în discuția despre *Metropolis* e mai mult decît episodică. Pînă și o modestă foaie sindicală precum organul lucrătorilor tipografi dunăreni „Grafica gălățeană" publică un amplu comentariu în foiletonul paginii sale culturale, al cărui semnatar dovedește discernămînt, îndreptîndu-și atacul nu asupra filmului, în totalitatea sa, sau a regizorului, ci a „autoarei" acestuia, „cu totul lipsită de cunoștințe (sic!) de clasă". Efortul de a întrezări perspectiva întunecată a societății viitoare e inutil — afirmă încrezînțat publicistul — din moment ce proletariatul o va schimba după logica conștiinței sale de clasă. Cît despre revoluția a cărei inutilitate încearcă zadarnic s-o demonstreze autoarea, ea n-a fost niciodată propagată ca o distrugere de mașini, ci ca o expropriere a acestora.[20]

Ceea ce frapează mereu este nivelul înalt al discuției, care depășește obiecțiile directe stîrnite de subiectul filmului și aceasta într-o presă în care comentarea fenomenului cinematografic nu se ridicase, pînă atunci, prea mult peste asemenea savuroase aprecieri smulse de către *Metropolis* unui comentator de specialitate: „*Filmul, de o măreție extraordinară, datorită regizorului Fritz Lang, reprezintă niște decoruri fantastice, nemaivăzute pînă azi . . . Ceilalți interpreți fiind la înălțime au asigurat filmului înregistrarea lui în istoria artei cinematografice . . .*"[21] Astfel de comentarii diletante justifică rezervele pe care le schițează foiletonistul cotidianului „Politica" înainte de a-și expune opinia: „*Înțeleg să mă întrebi dacă* «Metropolis» *îmi place. Unele conversații nici n-ar mai începe dacă nu s-ar aduce vorba numaidecît despre filmul zilei . . .*" Și după ce își scuză maliții ignoranța în materie, neposedînd măcar jar-

gonul specializat, publicistul continuă: „*Singurul lucru pe care l-am învățat pînă azi din lectura atentă este că despre filme se poate scrie fără alt efort decît acela de a menține comentariul la înălțimea sintaxei speciale din «legendele»* (subtitlurile, n.r.) *lor și de a le găsi pe toate interesante, captivante, pasionante . . .*"

Sarcasmul cu care debutează articolul ziaristului notoriu, distanța pe care are grijă s-o ia față de obișnuitele condeie ale genului este de înțeles. În același timp, faptul că gazetarii de prestigiu nu mai pot rămîne în afara arenei ne pare la fel de semnificativ pentru stimulentul adus de *Metropolis* în viața noastră culturală. „*Am o singură impresie* — se destăinuie ziaristul: *prea mult, prea greu, prea complicat, prea amețitor. Atîta masă, atîta cantitate, atîta imaginație anticipativă strivește atenția cea mai viguroasă. Fresca anticipativă, dacă în loc să fie o viziune țîșnită organic dintr-o irezistibilă și triumfală speranță sau dintr-o covîrșitoare decepție a spiritului uman este numai produsul foarte rece și minuțios al speculației asupra nemaivăzutului și nemaiauzitului — nu-mi spune mult . . .*"[22]

În „Rampa", însă, în care — alt lucru neobișnuit! — diferiți semnatari revin cu obstinație în analiza unuia și aceluiași film, I. Adrian subliniază meritul lui Lang în cristalizarea unei noi estetici moderne a mașinismului. „*Cunoaștem pînă acum doar două filme în care estetica mașinii devine o preocupare de sine stătătoare:* «Inumana»* și «Metropolis». *În* «Roata» *mașina apărea, paradoxal, mult prea auditiv . . .*"[23] Paul B. Marian preferă, aidoma lui Buñuel, să diferențieze cele două planuri care compun *Metropolis:* „*Tot filmul e cuprins în scena finală, împăcarea proletarilor cu exploatatorii lor. Restul: tehnică uimitoare, regie halucinantă . . .*[24]" Neașteptat de aspru cu Lang este cronicarul revistei „Cinema". Ca și Adrian în „Rampa", Marcel Blossoms simte nevoia — încă un fenomen neobișnuit — să se rapor-

* Filmul lui Marcel L'Herbier, realizat în 1924.

teze în comentariul său la alte opere de referință ale cinematografului epocii. El întreprinde, astfel, o interesantă paralelă cu *Aelita* sovieticului I. Protazanov unde, reamintește autorul, ni se înfățișa cam același lucru, numai că pe planeta Marte. După ce știrbește, în felul acesta, aura de originalitate a creației soților Lang, cronicarul continuă observînd că „*...deși filmul își construiește acțiunea pe baza unor înalte probleme sociale, concluzia nu e la înălțime. S-a dat importanță numai părții estetice, vizuale...*"[25]

De altfel Lang însuși și-a renegat, mai tîrziu, în repetate rînduri, filmul. „*Nu țin la* «Metropolis» — răspundea el, peste cîteva decenii, unui ziarist. *Concluzia sa e falsă. Nu mai poți spune azi că inima ar fi mediator între brat și creier. E fals, de la început era concluzia falsă, n-o acceptam nici măcar în timp ce făceam filmul...*" Dar la întrebarea ziaristului care-l interoga, dacă nu i-a fost cumva impusă concluzia, regizorul bîigui tulburat un „Nu!", fără a mai adăuga alte lămuriri.[26] Cu un alt prilej însă, într-o convorbire cu Peter Bogdanovitch, Lang a acceptat, totuși, varianta constrîngerii, după care finalul n-ar fi fost aprobat de el, ci impus de UFA. „*Teza principală era a doammei von Harbou, dar* — convenea cineastul — *eu port cel puțin jumătate din răspundere fiindcă am transpus-o. Nu aveam atunci perspectiva politică de azi. Nu poți face în mod conștient politic un film care susține că inima e mediator între minte și brațe. Asta-i basm de adormit copiii! Ceea ce mă interesa era doar tabloul mașinilor. Filmul îl găseam idiot*". Și sfîșiat de contradicția de nerezolvat între răspunderea sa de creator și regretul că s-a lăsat manipulat, Fritz Lang se adresa direct interlocutorului: „*Ar trebui să declar că țin la* «Metropolis» *fiindcă s-a realizat în el ceva din imaginația mea, deși l-am detestat imediat ce l-am terminat?*"[27].

Renegat de autorul său, violent contestat de critică, ignorat de public al cărui refuz a atras după sine prăbușirea societății „UFA" și trecerea ei sub controlul direct al celor mai agresive mono-

poluri germane (Hugenberg, devenit președinte al noului Consiliu de Administrație, Krupp, Thyssen, I.G. Farben etc.)[28], te și miri că acest film, care le părea contemporanilor un eșec neîndoielnic a putut rezista timpului. Pentru că a rezistat cu succes! Nu numai că n-a fost dat uitării, ca atîtea alte faimoase reușite ale vremii, dar mai ales în anii din urmă era chemat chiar la o nouă viață. Specialiștii arhivelor cinematografice din R.D.G. îi restaurau o admirabilă versiune completă și, în februarie 1983, telespectatorii vestgermani îl puteau chiar viziona în întregime pe unul din canalele centrale ale televiziunii din R.F.G.

În ce constă oare forța care asigură perenitatea acestui film, și astăzi atît de controversat?

Credem că un răspuns plauzibil la această întrebare îl dădea, încă din 1927, unul dintre comentatorii bucureșteni ai filmului lui Lang. „«Metropolis» — scria ziaristul I. Semo, în focul polemicii din presa română — *trăiește prin semnele de întrebare pe care le ridică*..."[29] Într-adevăr, filmul lui Fritz Lang nu supraviețuiește numai datorită strălucirii sale plastice, el rămîne în conștiința spectatorului de astăzi și prin acuitatea cu care ridică problema rătăcirii civilizației capitaliste, înstrăinării ei față de om. S-ar putea vedea chiar în dimensiunea politică pe care au luat-o, în societățile occidentale, preocupările pentru protejarea mediului înconjurător și apariția așa-ziselor „partide ecologiste", o confirmare a anticipărilor din *Metropolis*. Soluțiile pe care le dădea filmul erau viciate de tezism, e adevărat; ipotezele sale, infantile și eronate. Dar meritul operei lui Lang rămîne în faptul că a ridicat o problemă pe lîngă care conștiința umanității nu-și putea îngădui să treacă nepăsătoare: cea a direcției către care e îndreptată civilizația lumii actuale sau, cu alte cuvinte, a opțiunilor fundamentale ale istoriei contemporane.

Și a făcut-o la un nivel de elaborare propriu anvergurii sale de poet al artei cinematografice.

V

CIRCUL
(the circus)
de Charles CHAPLIN (1885—1977)

S.U.A., 1927. *Asistent de regie*: Harry Crocker. *Decoruri*: Charles D. Hall și William Hinckley. *Operatori*: Rolly Totheroh, Jack Wilson și Mark Marklatt. *Distribuția*: Allan Garcia *(directorul circului)*, Merna Kennedy *(fiica lui vitregă)*, Betty Norissey *(femeia „invizibilă")*, Harry Crocker *(Rex*, echilibristul), John Rand *(recuzitierul)*, George Davis *(prestidigitatorul)*, Henry Bergman *(clovnul)*, Steve Murphy *(hoțul de buzunare)*, Doc Stone *(boxerul)*, Charles Chaplin *(vagabondul)*.

Să fi fost, oare, un mic complot la mijloc? Că prea se orînduiseră lucrurile... „ca la carte"!...

Asistentul de regie al lui Chaplin, care, pe generice, semna Charles F. Reisener, dar căruia toată lumea-i spunea Chuck, afirmă totuși că ar fi întîlnit-o cu totul întîmplător, la poarta studioului, pe mica Lolitta, fiica simpaticei sale vecine Lillian McMurray. Lolitta nici nu era chiar străină studioului, avea „serioase" antecedente de actriță, făcuse de mică figurație, alături de mama ei, în *Idilă pe cîmp* și în *Trîntorii*, iar, cu patru ani în urmă, în 1920, izbutise chiar să-și adjudece un rol adevărat, cel al „îngerașului răutăcios" din secvența visului paradisiac al lui Charlot în *Piciul*. Acum era însoțită de o colegă de școală, Merna Kennedy, căreia ea, actriță cu stagiu, se angajase să-i arate studioul. Fericită de întîlnirea cu „unchiul Chuck", i-a sărit de gît implorîndu-l drăgălaș să le conducă pe platoul de filmare.

Unchiul Chuck s-a desprins stingherit din îmbrățișare. Stingherit nu fiindcă nu le-ar fi putut îndeplini, fetelor, rugămintea, ci pentru că Lolitta, care împlinise deja 16 ani, păstra reacții de copilă, deși în ultimele luni se rotunjise frumos, și îmbrățișarea ei de fierbinte recunoștință trezea în sărmanul

„unchi" porniri de care acesta se cam ruşina... Le-a plimbat, deci, pe fete pe platou, le-a arătat decorul noului film în lucru, cabina instalată pe un sistem de scripeţi care se putea deplasa în sus şi în jos pe un plan înclinat; le-a plimbat prin dancingul în care avea să se filmeze, curînd, o sărbătoare de An Nou în Klondyke (mai trebuia doar stabilită identitatea partenerei lui Chaplin, şi scena avea să fie turnată!), le-a vorbit despre cîte altele şi... inevitabilul s-a produs: drumul invitatelor lui Chuck s-a intersectat cu cel al lui Chaplin!

„Unchiul" Charlie a recunoscut-o anevoie pe Lolitta, s-a minunat şi el cît de frumos crescuse, s-a interesat, politicos, de starea sănătăţii doamnei McMurray şi tot ascultîndu-i răspunsurile volubile o privea pieziş, parcă de sub streaşina unui gînd. Pe neaşteptate, i-a propus Lolittei să-l urmeze pe platou. Într-o clipă, „statul major" al colaboratorilor apropiaţi s-a adunat în jurul „bossului"; operatorul Jack Wilson, asistentul Reisener, fericit de întorsătura pe care o luau lucrurile şi irlandezul Jim Tully, fost boxer şi ziarist, autor de romane poliţiste şi scenarist, nelipsit confident al lui Chaplin şi subordonatul acestuia. Ştiau cu toţii că patronul îşi căuta febril partenera viitorului său film, că începutul filmărilor depindea de descoperirea ei, eveniment în aşteptarea căruia trăiau.

Lolitta s-a comportat dezinvoltă în faţa aparatului, era doar obişnuită, iar bucuria de a se simţi în centrul atenţiei tuturor dădea încă mai multă strălucire tinereţii ei fără fard. Fusese o zi plină pentru ea, poate cea mai frumoasă din viaţă, la capătul căreia Chaplin i-a oferit rolul principal feminin din *Goana după aur* şi un angajament de 75 de dolari săptămînal. Lolitta a bătut veselă din palme şi a privit triumfător spre prietena ei Merna, acceptînd, radioasă, întorsătura destinului: era sigură că avea să-şi citească, pe generice, numele de afiş: LITA GREY, starul noului film „GOANA DUPĂ AUR!"

INSPIRAȚIA VINE LA EPIDIASCOP! Ideea îl străfulgerase pe Chaplin într-o duminică dimineața, pe cînd își lua micul dejun în casa soților Fairbanks. Se distra, proiectînd la un epidiascop vederi din Alaska și Klondyke, cînd privirea i-a fost captivată de una dintre ele. Patruzeci de ani mai tîrziu și-o amintea cu aceeași prospețime: un defileu monumental pe versantul căruia se cățăra un lung șir de alpiniști. Fotografia, un joc tulburător de alb și negru avînd ceva tragic și eroic în ea, l-a obsedat zile de-a rîndul suprapunîndu-se, printr-una din acele capricioase piruete ale imaginației, unei alte impresii de lectură: tocmai parcursese o carte despre expediția unui anume Donner care, în drum spre însorita Californie, se rătăcise prin munții troieniți ai Nevadei. Din 160 de coloniști, doar 18 mai scăpaseră cu viață pentru a istorisi semenilor lor tragedia. În modul cel mai straniu, aceste date începură să-i stimuleze lui Chaplin fantezia comică. *„Îndată tot felul de idei de comedie îmi trecură prin minte și, cu toate că n-aveam încă o intrigă bine precizată, imaginea începu să se contureze . . .“*[1]

În odiseea peripețiilor trăite de la societatea Keystone și pînă la „First National“, vagabondul Charlot se luase la harță întîi cu un polițist, apoi cu o haită întreagă, cu forța de opresiune a societății în general. De la particular la universal, Chaplin l-ar fi dorit acum pe eroul său încăierat cu întreaga natură, cu frigul, cu foamea și singurătatea. Ambianța „Nordului îndepărtat“ mai servise drept cadru creatorilor de comedii: Ben Turpin turnase *Nudnick of the North*, iar Buster Keaton — *The Frozen North*. Ambele nu ambiționau să fie, însă, decît parodii burlești după modele devenite clasice. Turpin caricaturiza capodopera lui Flaherty, iar Keaton westernurile „nordice“ ale lui William S. Hart. Chaplin însă năzuise mereu la *„o comedie perfectă și vibrantă ca o tragedie antică“*.[2] Subiectul care i se revelase părea să i-o prefigureze. A plecat imediat în

munți pentru a filma cadrul de început al filmului, un prolog-tablou direct inspirat din imaginea pe care o văzuse în casa soților Fairbanks. Deși n-avea să dureze decît un minut în film, și-l voia grandios, în stare să-l pironească pe spectator în fotoliu, de la început, prin amploarea sa. „Va fi cea mai mare scenă turnată vreodată!" — le-a spus, încrezător, celor din jur.

Angajase cinci sute de figuranți din Sacramento (plătiți fiecare cu cinci dolari și o masă), tocmise un tren special care să-i aducă la locul marșului și acolo, în costumul jerpelit al vagabondului, le-a ieșit în întîmpinare explicîndu-le ce dorea de la ei: să treacă, epuizați, printre cele două masive înzăpezite, dar să fie neapărat la capătul puterilor, fiindcă nu de o falnică defilare militară avea nevoie. Astfel că au mărșăluit ceasuri nesfîrșite prin nămeți, înainte de a se tîrî, la capătul puterilor, prin fața obiectivului lui Rolly Totteroh, împleticindu-se, mîndri că puteau sluji artei lui Chaplin. Imaginea din ziua aceea de iarnă grea înfruntă timpul prin patosul ei tragic: orizontul cenușiu pe care se profilează negrul stîncilor subliniat de albul orbitor al zăpezii și linia zimțată a oamenilor care se tîrăsc, în șir indian, prin trecătoare. Să fie oare doar cinci sute, cît spun sursele de referință? Par mult mai mulți, o adevărată armată al cărui capăt se pierde în infinit, acord grav al unei uverturi care anunță tema luptei pentru existență.

O asemenea comedie încă nu mai fusese plăsmuită. Era de fapt, după *Pariziana*, o nouă sfidare aruncată criticilor obtuzi care susțineau ba că vagabondul chaplinian este un personaj epuizat ca substanță comică, ba că n-ar putea suporta povara unor teme mai profunde ale existenței umane. Chaplin riposta prin fapte, transformînd tragicul evenimentelor autentice în gag. Supraviețuitorii expediției lui Donner relataseră că, înnebuniți de foame, unii dintre coloniști se dedaseră la acte de canibalism. Cineastul imagina, pornind de la acest detaliu atroce, o secvență în care, în delir, blîndul Jim își vede camaradul de

cabană în chip de găinușă numai bună de jumulit. Iar din mărturia că nefericiții membri ai expediției încercaseră să se hrănească fierbînd pielea mocasinilor a izvorît ideea celebrei secvențe a tocanei din ciubote: cu seriozitatea unui șef bucătar, Charlot ridică gheata din oală, o tatonează cu furculița să vadă dacă e „coaptă", o așază pe farfurie și o stropește din belșug cu „sos". Apoi o desface cu cuțitul ca pe un pește. Cu eleganță, atacă pielea încălțării ca pe un bifteck, înfășoară șireturile pe furculiță ca pe niște spaghetti, savurează cu delicii fiecare cuișor, extras cu grijă din pingea, ca pe un os. Fiecare nouă analogie, fiecare nou detaliu al ritualului acesta smulge publicului un val de admirație. Dar secvența nu e un joc gratuit, ci un poem tragic: *„N-a fost nevoie să aflu din cărți* — spunea Chaplin — *că marile teme ale existenței au fost lupta și suferința. Instinctiv mi-am bazat toate clovneriile mele pe aceste teme . . ."*

IDILA DE TREI ZILE Acum, că dispunea și de vedeta feminină a filmului său, era în culmea surescitării. Fiecare zi de lucru, alături de ea, pe platou, părea să-i rezerve satisfacții fără seamăn. Jim Tully povestea că imediat după primul test, cînd fata a părăsit platoul, Chaplin l-a întrebat ce crede despre ea. Intuindu-i starea de spirit exaltată, Tully a ezitat să-i destăinuie că n-o găsea prea talentată și că ceva îl făcea să presimtă o capcană în modul în care fusese catapultată direct pe platou. Dar fiindcă ținea la slujba sa, a preferat să ocolească răspunsul, întrebîndu-l pe patron, cum o găsea el! Chaplin nici nu aștepta altceva: — *„E nemaipomenită!"*, i-a răspuns, și minute în șir n-a făcut decît să-i enumere calitățile.

Lita aducea în noul film al lui Chaplin tipul femeii-copil, amalgam de răsfăț și spontaneitate, de ingenuitate și cruzime, de indiferență și compasiune, rol pe care Edna Purviance, vechea parteneră, nu-l mai putea susține. Filmînd momentul

cînd, în mulțimea gălăgioasă a dancingului, Charlot o zărește pe ea, unica, cea îndelung visată, pe care o contemplă cu extaz și sfială, își amintea, poate, cum o va fi privit cîndva, din culisele unui teatru, pe Hetty Kelly, marea iubire a tinereții sale londoneze. O iubire a cărei amintire avea să-l urmărească pînă la capătul vieții, în perioada redactării memoriilor sale, și care, totuși, n-a durat decît trei zile! O poveste demnă de un Charlot, o amintire în care-l recunoști și-l înțelegi pe vagabond.

Avea 18 ani atunci cînd a zărit-o, în trupa „Yankee Doodel Girls". Se afla în culisele teatrului „Empire" și probabil că „grațioasa gazelă" și-a dat seama imediat ce impresie făcuse asupra lui, fiindcă — șireată — a venit să-i ceară ajutor pentru a-și aranja părul! Susținîndu-i tremurător oglinda, a riscat să-i propună o întîlnire pentru duminică, iar ea a izbucnit într-un clinchet de rîs, obiectîndu-i admiratorului ei că nici nu știe, măcar, cum arată. Și era perfect adevărat, pentru că tînărul Charlie arbora un nas roșu de clovn, de care nu se putea descotorisi decît după spectacol, cînd fata nu mai era demult în teatru. Ca să-i dea totuși o impresie despre înfățișarea sa, i-a înmînat, a doua zi, fotografia unui tînăr trist cu lavalieră neagră, argument iconografic în fața căruia Hetty a acceptat întîlnirea.

Duminică o aștepta înfricoșat, pentru că nici el, Charlie, n-o văzuse fără machiaj și frumusețea de „gazelă" care-l captivase putea fi și ea o simplă iluzie scenică. Nemachiată, i-a părut, însă, și mai frumoasă. Avea numai 15 ani și și-a abandonat, stîngace, mîna între degetele tînărului care, nebun de fericire, a plimbat-o pînă tîrziu, în noapte, pe cheiurile Tamisei. Trei dimineți la rînd a așteptat-o pe strada Camberwell, conducînd-o pînă la stația de metrou. Plimbări matinale, mînă în mînă, înfiorate de nedeslușite dorințe, trei scurte dimineți, după care avea să urmeze despărțirea, ruptură prematură și cu atît mai sfîșietoare, cu cît îi apărea mai absurdă. Sesizînd în comportarea fetei o subită răceală,

simţind brusc rezistenţa degetelor ei pe care le înfundase „ca o liceană" în buzunarele jachetei, Charlie i-a reproşat că nu-l iubeşte, iar ea, Hetty, nici nu l-a contrazis, ci i-a răspuns cu o scuză care i-a sfîşiat inima prin glaciala sa indiferenţă: — *„Îmi pare foarte rău . . . !"*

După zece ani, ajuns celebru, primea la Hollywood o scrisoare melancolică: *„Îţi mai aminteşti de o fată mică şi proastă? . . ."* Fata „cea mică şi proastă" sălăşluia de un deceniu în inima lui Chaplin, fără s-o mai poată smulge. Trăise, între timp, nenumărate aventuri, cu Edna Purviance, Pola Negri, Peggy Hopkins Joyce şi alte frumuseţi glorioase, traversase şi peripeţiile unei căsnicii nefericite, dar cînd a primit scrisoarea lui Hetty Kelly, s-a simţit irezistibil atras de ideea unei vizite în Anglia. La Southampton a fost întîmpinat cu onoruri de lordul-primar al oraşului, dar în vagon s-a retras cu Arthur Kelly, fratele fetei. *„I-am spus că primisem o scrisoare de la sora lui care mă invita la cină în Portman Square. M-a privit cu un aer straniu şi stînjenit:* — Hetty a murit, nu ştiai . . ."[3]

Lolitta avea vîrsta lui Hetty Kelly, inocenta şi spontaneitatea ei, deşi părea să nu-i împărtăşească indiferenţa. Charlie nutrea, poate, iluzia că destinul era cel care-şi plătea, cu întîrziere, ultima-i datorie. Iar Lita, după ce în timpul turnării îşi rătăcea, rece, privirile pe lîngă neînsemnatul vagabond, îl fixa plină de admiraţie de îndată ce se stingeau proiectoarele. Fără melon şi mustăcioară, Charlie devenea un bărbat încă tînăr şi plin de distincţie, cu un bizar amestec de melancolie şi sete de viaţă înscrise pe chip. Cînd surîdea, dezvăluia albul unei danturi „de lup", cum îi plăcea singur să spună. Cît despre ochi? Erau *„cînd verzi şi reci ca gheaţa, cînd albaştri, arzători şi nebuni"* — scria una dintre cuceririle sale, May Reeves.

După filmări, ieşeau împreună, seară de seară. Era ca o revanşă întîrziată pe care, pe neaşteptate, i-o oferise viaţa, ca o întoarcere din lumea umbrelor, într-o realitate voluptuos palpabilă. Lita pă-

rea să încline către păstrarea secretului legăturii lor care căpăta astfel farmecul lucrului interzis. Chaplin accepta bucuros, gîndindu-se, poate, la diferența de vîrstă care-i despărțea — el avea 35 de ani, ea doar 16! — Această distanță îi dădea un gust amar de vinovăție. Comentată de întreg studioul, idila nu mai putea însă continua astfel. Ca să-și adjudece încrederea doamnei McMurray, o invită, împreună cu fiica ei, la o cină...

INDISPOZIȚIA INVITATEI DE ONOARE...

Chaplin tocmai își construise o vilă pe Beverly Hills, alături de „Pickfair", bungalowul cu două etaje în care trăia cuplul Pickford—Fairbanks. Cu cîțiva ani înainte, un pustiu în care răsunau urletele hienelor, colinele Beverly deveniseră cartierul șic al Hollywoodului. Cele două invitate au fost primite de către gazdă cu deosebită deferență, fiind purtate de Chaplin prin cele 40 de camere ale noii sale reședințe de care era atît de mîndru, și introduse, în cele din urmă, în marea sufragerie plină de invitați iluștri. Dineul se desfășura în modul cel mai agreabil cînd, înainte de a fi adus tortul glasat care avea să încununeze meniul, doamna McMurray a manifestat o atroce indispoziție. La dineu lua parte și medicul Reynolds, unul dintre „sateliții" lui Chaplin, care și-a dat seama imediat că violentele crampe stomacale ale invitatei confirmau ceea ce știau cu toții: că masa fusese excesiv de bogată! I-a recomandat, deci, un sedativ puternic și odihnă într-o cameră liniștită.

Petrecerea n-a mai continuat multă vreme. Poate că și incidentul îi descurajase pe musafiri, care s-au retras unul cîte unul, abandonîndu-i pe Charlie și pe Lita unui tête-à-tête din ce în ce mai agreabil. Dar, pe neașteptate, suferinda doamnă McMurray care, conform presupunerilor tuturor, ar fi trebuit să fie prăbușită în somnul adînc provocat de puternicul sedativ, năvălea ca o Furie în încăperea în care se refugiase, înlănțuită, perechea îndrăgostiților. Plîngîndu-se că cinstea fa-

miliei ei a fost întinată de un satir, ea striga că cele două femei sărmane nu erau chiar fără apărare, din moment ce fratele doamnei McMurray era avocat, şi ştia cum trebuia procedat în asemenea cazuri. Degeaba încerca Chaplin s-o liniştească, invocînd intenţiile cele mai serioase pe care le nutrea faţă de tînăra sa protejată şi de familia acesteia. Mama Lolittei o ţinea pe-a ei, strigînd că nu va mai permite nici o apropiere între cei doi...

Dar contractul? Chaplin a acceptat, spontan, să suporte onorariul integral prevăzut, chiar în cazul în care Litei nu-i mai era îngăduit să joace în film. În faţa acestei oferte, doamna McMurray a devenit palidă, şi-a luat fata de mînă şi a părăsit încăperea. Cîteva zile mai tîrziu, cineastul avea prilejul să-l cunoască pe avocatul Edwin McMurray care-i dădea lovitura de graţie, informîndu-l că nepoata sa aştepta un copil şi că, în această situaţie, cu toată stima pe care i-o purta lui Chaplin, familia nu mai putea decît ori să-i intenteze o acţiune de corupere de minore, ori să fixeze de urgenţă data oficierii căsătoriei.

În faţa acestei alternative, Chaplin a anunţat subit că şi-a modificat proiectul filmărilor, că exterioarele *Goanei după aur* vor fi trase nu în Alaska, ci în Mexic. Trucul acesta era menit să ascundă curiozităţii presei o ceremonie discretă; dar cineva părea — dimpotrivă! — interesat într-o cît mai largă publicitate. Secretul a transpirat şi cînd expediţia nupţială sosi la Empalme, satul mexican în care trebuia să se consume ceremonia, locul mişuna de reporteri şi fotografi. Carlyle T. Robinson, pe atunci şef al publicităţii studioului lui Chaplin, a dezvăluit în memoriile sale atmosfera în care s-a desfăşurat banchetul festiv, la înapoierea în Statele Unite, în vagonul restaurant rezervat nuntaşilor: *„Reuniunea era destul de penibilă. Cînd Chaplin şi mireasa sa se retraseră în compartimentul lor, invitaţii începură să se simtă mai bine. Dar veselia se potoli de îndată ce, cîteva minute mai tîrziu, Lita se întoarse la masă.*

Nimeni nu părea să se formalizeze de ceea ce se petrecuse, deşi unii dintre noi văzuseră destul pentru a pricepe adevărul. În tot restul călătoriei, Chaplin rămase singur în compartimentul său. Mama, bunica şi toate celelalte rude ale Litei continuară să petreacă în vagonul restaurant . . ."[4]

Din relatarea lui Robinson reiese însă că „ceremonia" avea să se spulbere în ridicol, înaintea sosirii la Los Angeles. Dorind să se debaraseze cu orice preţ de cei peste cincizeci de reporteri şi fotografi care tixiseră trenul, Chaplin solicitase telegrafic să fie aşteptat în apropierea oraşului de un automobil, într-un punct anume unde, pus la curent, mecanicul va reduce viteza trenului. Chaplin sări la timp din mers, dar Lita ezită, înfricoşată probabil. În această fracţiune de secundă în care mirele trebui să-şi aştepte soţia, prin ferestre şi uşile vagoanelor începură să sară reporterii, imagine delirantă demnă de comediile lui Sennett. Fericitul cîştigător al „competiţiei" a fost un fotograf care, mînuindu-şi camera portabilă, a izbutit să prindă un instantaneu. Toţi ceilalţi, care-şi montaseră aparatele pe trepiede, n-au avut cum să le folosească!

În memoriile pe care şi le-a publicat şi ea, mult mai tîrziu[5], Lita Grey susţine că la întoarcere Chaplin le-ar fi spus confidenţilor săi: „*Mai bine căsătorit, decît în puşcărie! Tot n-o să dureze!* . . . "

Fapt este că mica figurantă care, doar înainte cu cîteva luni, vîna cîte-un angajament prin studiouri alături de mama ei, s-a pomenit stăpînă fastuoasei vile din Beverly Hills. O vilă de confortul căreia nu se putea bucura, fiindcă Chaplin o luase cu el, la muncă, în ţinuturile aspre ale Klondike-ului. Au început lucrul cu construcţia satului căutătorilor de aur. Faimosul „arheolog" al trecutului cinematografiei, Kevin Brownlow, a descoperit în arhivele Chaplin de la Vevey secvenţe cu totul inedite, turnate în această perioadă şi nefolosite mai tîrziu, care se desfăşoară în satul acesta montan. Erau condiţii climatice foarte grele şi — îşi aminteşte Lita într-un interviu pe care

i l-a acordat lui Brownlow — *„trăgeam neîncetat duble, de credeam că nu se vor mai termina vreodată ...“* În cele din urmă, grăbită să beneficieze de confortul vilei din Beverly, tînăra soție a dat bir cu fugiții, lăsîndu-l pe Chaplin singur printre nămeți și colaboratori. Nu putea fi nici măcar acuzată de dezertare; doar, aștepta un copil. Și din același motiv, Chaplin a trebuit s-o înlocuiască în distribuție, chemînd-o pe Georgia Hale. Pentru noua sa parteneră, a reconstituit satul căutătorilor de aur în studio și a luat totul de la capăt.

Pe acasă dădea tot mai puțin. Nu numai fiindcă era copleșit de muncă, dar și fiindcă în vilă se instalase, dominatoare și autoritară, sub pretextul că Lita era prea fragedă pentru a suporta povara unei gospodării atît de mari, însăși doamna Mc-Murray. Probabil că privindu-și zilnic insolenta soacră, acumula veninul pe care avea să și-l dezlănțuie, mulți ani mai tîrziu, în *Monsieur Verdoux*. Prefera să-și petreacă și nopțiile în studio, în timp ce Lita ducea o viață de petreceri în vilă, înconjurîndu-se cu cei ce o cunoscuseră în vremea în care nu era decît o mică figurantă. Se complăcea în mediul acesta de amiciție servilă și, mai cu seamă, de invidie. Charlie nu putea suporta un asemenea mod de existență dezechilibrat tocmai în lunile decisive în care își știa urmașul prinzînd ființă. Se temea pentru sănătatea lui. Puțini știau cît de dureros resimțea încă pierderea primului său copil, cu cinci ani în urmă. Un prea vag ecou răsună în *Povestea vieții mele: „După un an de căsătorie* [Mildred Harris, prima sa soție n.n.], *dădu naștere unui copil care a trăit, însă, numai trei zile. Aceasta a marcat slăbirea legăturii noastre ... Casa noastră deveni foarte tristă! ...“*[6] De altfel, curînd după greaua pierdere, căsnicia se și destrămă. Sidney Chaplin îi destăinuise Litei că fratele său era obsedat de sănătatea pruncului său și ar fi dorit ca tînăra mamă să renunțe la petrecerile-i nocturne, cruțîndu-se mai mult. Intervenția a rămas însă fără urmări!

La sorocul potrivit, Lita a născut un prunc sănătos: pe Charles Spencer Jr. Adică, de fapt, nu la sorocul cuvenit! În acte, acest eveniment s-ar fi petrecut la data de 28 iunie 1925, la două zile după premiera de la Grauman's Theater a *Goanei după aur*. Se pare că lucrurile nu s-au întîmplat, însă, întocmai așa, cineastul fiind nevoit să mistifice pînă și data nașterii copilului său. Un biograf american ne dezvăluie că pruncul văzuse lumina zilei cu aproape două luni mai devreme, adică la 5 mai. Dar cum de la 27 noiembrie, cînd se celebrase nunta, pînă în mai nu erau nici șase luni, faptul a fost ținut secret pînă la adiționarea unei perioade care n-ar mai fi dat apă la moara presei de scandal. Cît despre certificatul de naștere, el a fost obținut ulterior de familie prin cîștigarea bunăvoinței unui funcționar de la Starea Civilă. Ce nu se poate face în America cu un pește de 25.000 de dolari?[7]

JURNALUL INTIM AL LUI CHARLES CHAPLIN

Dar ce importanță va fi avînd data nașterii lui Charles Spencer Jr. în biografia filmului *Circul*? — s-ar putea ridica întrebarea. Dacă insistăm într-adevăr pe aspecte mai obscure ale biografiei artistului, o facem fiindcă, pentru un observator avizat și atent, fiecare film chaplinian este o pagină de jurnal intim incomparabil mai bogată și mai fidelă decît ampla și înșelătoarea oglindă de mai tîrziu pe care și-o va intitula *Povestea vieții mele*. Cineastul și-a transfigurat în artă nu numai obsesiile și gîndurile cele mai secrete, dar și accidentele destinului, multe din încercările la care a fost supus. Or, cum vom vedea, episodul Lita Grey este organic legat de elaborarea și fizionomia filmului *Circul*.

Aparent, anul 1925 este senin și înfloritor pentru Charles Chaplin. În casa sa, mai îmbelșugată decît oricînd, vede lumina zilei primul său vlăstar. Are o soție tînără și frumoasă, iar

profesional îi sînt rezervate satisfacţii mai mari ca oricînd. În iunie, premiera hollywoodiană a ultimului său film este un succes invidiat de toată lumea, iar cea new-yorkeză, din august, este de-a dreptul un triumf. *Goana după aur* era menită să-i convingă pînă şi pe cei care încă mai subapreciau arta comică a lui Chaplin că cineastul devenise un maestru de necontestat al pînzelor monumentale. Semnificativă era retractarea deschisă a unuia dintre aceştia, poetul şi dramaturgul francez Jean Cocteau. Răspunzînd în 1925 anchetei unei publicaţii pariziene, acesta nu-şi putea ascunde scepticismul în faţa ultimelor producţii ale lui Chaplin. *„S-a repetat prea mult despre el că e poet şi-a început să se ambiţioneze să devină. Păcat!..."* Dar ceva mai tîrziu, pe cînd revista era deja sub tipar, autorul de mai tîrziu al lui *Orfeu* s-a văzut nevoit să-şi amendeze singur declaraţia: *„Iertaţi-mi acest grăbit Post-Scriptum* — s-a adresat, el, redacţiei — *dar tocmai am văzut la Nisa ultimul film al lui Chaplin:* «Goana după aur» *Mi-e ruşine acum de rezervele melel Este o capodoperă absolută!..."*[8] Valul de elogii este unanim după *Goana după aur*. Nimeni nu-i mai contestă geniul poetic.

Şi totuşi, noi ştim azi că, în 1925, Chaplin este mai nefericit decît a fost vreodată. Ca antidot foloseşte munca. Nu-şi mai acordă cele cîteva luni de vacanţă cu care-şi recompensa fiecare succes, ca să-l savureze. Se aruncă din mers în vîltoarea unei noi creaţii. Zile de-a rîndul se claustrează în studio, căutîndu-se febril, vorbindu-şi sieşi: o ciudată bolboroseală a lui din momentele de mare agitaţie. Membrii echipei îi respectă izolarea, ştiu că într-o bună dimineaţă li se va arăta în costumul vagabondului şi acesta va fi semnalul începutului. Charlie Hall şi Willie Shinckley, scenografii, se vor strînge în jurul lui Charlot. Ce au de făcut? Arena unui circ? Şi vor trasa cupola de pînză a acestuia.

Pe platou, Chaplin uită de toate necazurile, intră în pielea personajului său, jucînd renghiuri poliţistului, gentlemanului, tuturor mincinoşilor şi

şarlatanilor „reprezentativi" şi „onorabili". Filmul pe care-l începe va fi romanul unui clovn pribeag şi singuratic, lipsit de tandreţe. *Goana după aur* îl înfăţişa în luptă cu îngheţul naturii; *Circul* îl va urmări înfruntînd lipsa de căldură a oamenilor. Această comedie lirică va fi una dintre cele mai sentimentale şi mai melancolice create vreodată de Chaplin şi fiecare gag al ei disimulează o durere sfîşietoare. Este poemul eşecului unui mare artist în viaţa sa personală, este hohotul de plîns al unui virtuoz care nu stăpîneşte arta de a trăi.

De la început, urmărit de eternul său duşman, poliţistul, Charlot nimereşte, la bîlci, într-o galerie de oglinzi paralele care-i multiplică la infinit imaginea. Interpretat direct, gagul are un potenţial comic irezistibil. Charlot se pierde în acest labirint de imagini, bîjbîie năucit printre „gemenii" săi căutînd un criteriu al realităţii care să-l conducă spre ieşire, dar din spate a apărut şi agentul, ameninţînd cu bastonul său de cauciuc, buimăcit şi el de această proliferare mistificantă — sînt acum zeci de agenţi alergînd după zeci de *Charlot* şi ciocnindu-se mereu de apa alunecoasă a oglinzilor. Dar după cea dintîi reacţie a hohotului de rîs, privitorul înţelege că între aceste oglinzi se găseşte nu un clovn oarecare, ci un poet care-şi traduce obsesia secretă a rătăcirii între imaginile multiplicate ale propriei sale fantezii creatoare . . .

Chaplin îşi selecţionează gagurile cu cea mai severă parcimonie. Ceea ce-l îngrijorează îndeobşte nu e lipsa de idei comice, ci, dimpotrivă, năvala lor chinuitoare. Acest şuvoi de gaguri posibile trebuie ordonat, triat, cernut pînă vor rămîne doar efectele comice legate organic de ceea ce şi-a pus în gînd să spună. Există momente celebre în filmele sale pe care şi le reneagă ca pe nişte slăbiciuni. Dansul pîinişoarelor — de pildă — deşi a stîrnit entuziasmul atîtor exegeţi, este totuşi contestat chiar de propriul său autor, la mulţi ani după consacrarea *Goanei după aur*. Răspunzînd exclamaţiilor admirative ale lui Jean

Cocteau, Chaplin îi mărturisea că-şi regretă „pîinişoarele", că acel pasaj al epopeii sale comice nu-i mai părea decît un moment de virtuozitate gratuită, „*o pată menită să atragă privirea*" („*une tâche qui tire l'œil*")[9]. Cineastul are o deviză căreia-i rămîne mereu fidel: „Să scuturi bine pomul şi să foloseşti doar ce rămîne pe ramuri!" — adică ceea ce rezistă, ceea ce izvorăşte organic din trunchiul operei de artă. În iarna anului 1983, televiziunea britanică a prezentat un serial de emisiuni de Kevin Brownlow şi David Gill, intitulat *The Unknown Chaplin* (Chaplin inedit). Celebrul istoric al cinematografiei, Brownlow, a avut, primul în lume, acces în arhivele Chaplin din Elveţia, dezvăluindu-i-se acolo enormul travaliu acumulat în jurul fiecărui metru de peliculă finalizat în creaţia *Goanei după aur*. Chaplin lucra ca un maestru de balet modificîndu-şi perpetuu figurile, „scuturînd pomul" cu îndărătnicie, căutîndu-şi şi dezvoltînd, de fapt, neobosit, filonul principal al temei comice.

În *Circul*, această direcţie fundamentală a umorului este demistificarea aparenţelor spectacolului. Filmul şi debutează cu un adevărat foc de artificii: o stea de hîrtie acoperă ecranul, sfîşiată imediat de corpul unei frumoase călăreţe care plonjează prin ea. Mirajul orbitor al spectacolului este confruntat cu riscul „saltului acrobatic" al artei. Călăreaţa îşi continuă zborul imponderabil, se înclină graţios, în faţa publicului, strălucind de bucuria tinereţii, aleargă sprinţar spre culise în umbra căreia se opreşte cu chipul brusc înnegurat. — „*N-am putut, tată...*", îngaimă ea înfricoşată că nu şi-a dus numărul la bun sfîrşit. Bărbatul voinic, cu mustaţă „á la Adolphe Menjou", o măsoară necruţător, frămîntîndu-şi cravaşa între degete: — „*Astăzi rămîi nemîncată!*" Privirile patronului sînt îndreptate acum din nou spre centrul arenei, unde o întreagă liotă de clovni se agită neputincios, incapabili să smulgă un hohot de rîs din partea publicului. Tropăind, paiaţele se strîng cu grimase triste şi farduri transpirate în jurul şefului: — „*N-aveţi*

haz!, îi apostrofează necruțător acesta. *Tribunele sînt aproape goale...*" Iar bufonii privesc compătimitori către tînăra călăreață care zbura cîteva clipe înainte sub reflectoarele arenei și care acum zace, cu grația unei lebede frînte, peste steaua de hîrtie sfîșiată...

Și dintr-o dată, ca sub o vrajă, totul în jur se animă. În tribune domnește o veselie de nedescris, spectatorii se îndoaie sub convulsiile rîsului, pentru că în arenă au apărut doi clovni noi: unul, în straie jerpelite, e fugărit de un altul, în uniformă de polițist, agitînd un baston în mînă, în aplauzele dezlănțuite ale publicului. Urmărit de polițist, Charlot s-a refugiat pe o turnantă cilindrică și aleargă acum de-i sfîrîie picioarele. Atît de tare fuge încît, cum amîndoi nu fac decît să înscrie o roată, ca un cîine în jurul cozii, îl ajunge din urmă pe agent pe care-l prinde de gît, folosind bastonul ca pe un șbilț și lăsîndu-se acum remorcat. Dar își pierde echilibrul, cade pe platformă și polițaiul care vine din urmă se împleticește și el, lungindu-se în praful arenei. Charlot s-a făcut nevăzut, în timp ce directorul, iritat că-i e tulburat spectacolul, îl ia de guler pe polițist și-l scoate în afara arenei, iar publicul ovaționează încîntat în fața acestei parodii atît de originale.

Magicianul trupei profită de ocazie, apropiindu-se marțial de cabina neagră alături de care așteaptă asistenta acestuia. Cu gesturi rituale o invită să ia loc, alături, pe un scaun și-o acoperă cu o pînză. Apoi schițează un semn magic, ridică pînza și — moment de surprindere — scaunul e gol! Inspirat, se îndreaptă spre cabină, deschide ușa, prin care scoate capul, prudent... vagabondul! Constatînd că se află tot în arenă, dă să se întoarcă în cabină dar, între timp, printr-un chepeng aflat la bază, a izbutit să se urce în ea, pe jumătate, asistenta „maestrului". Publicul rîde în delir și — înspăimîntat de gafă — Charlot trage ușa. Aiurit, magicianul o deschide din nou, dar acum cabina este, ca prin farmec, goală, în vreme ce alături, cearșaful care acoperă scaunul

începe să se foiască miraculos. De sub el, Charlot dezvăluie înfăţişarea inocentă a unui pui abia ieşit din găoace. Zărindu-l însă pe poliţist în faţa arenei, şi-a acoperit din nou chipul cu un reflex de struţ surprins în flagrant delict. Dar reprezentantul ordinii publice nu mai e dispus, de astă dată, să-şi rateze prada. Ca un vultur se aruncă în arenă, înşfacă straşnic forma de sub pînză şi-i arde şi cîteva bastoane bine ţintite. Dar, iată, cearşaful zboară în lături şi asistenta magicianului urlă că a fost maltratată, în vreme ce prin uşa cabinei Charlot ţîşneşte, desperat, spre ieşire, urmat de poliţist.

Arena, care a rămas pustie în mijlocul ovaţiilor publicului, este acum umplută de „banda veselă" a măscăricilor circului, care se agită, fac tumbe, sar capra, urlă cu desperare, în timp ce publicul, huiduind, pretinde să revină în arenă omuleţul cel caraghios. Abia acum se dezmeticeşte şi directorul! Are nevoie de clovnul cel plin de haz. Dar unde-o fi? Vagabondul a dispărut, urmat, ca de o umbră, de vrăjmaşul său neîmpăcat, poliţistul...

„ÎN DIMINEAŢA URMĂTOARE..."

Această cascadă irezistibilă a gagurilor e — aşa cum ne-o arată Kevin Brownlow, rodul unei căutări epuizante. Chaplin „trage" adesea într-o zi de lucru lungimea unui întreg scurt metraj, dar nu reţine pentru versiunea finală decît două-trei minute de proiecţie. Cîteodată „ideea cea mare" îi vine, subit, la capătul lucrului, cînd proiectoarele au fost stinse, iar recuziterii au şi început demontarea decorului — *„Nu!,* face, inspirat omuleţul. *O luăm de la capăt."* Şi nimeni nu crîcneşte, recuziterii aduc în fugă panourile, electricienii repun proiectoarele în bătaie, iar figuranţii se îmbulzesc din nou în tribunele circului. Scena e reluată, într-o nouă viziune, surprinzătoare chiar pentru cei de pe platou, şi se lucrează pînă ce este stoarsă, într-o cascadă de variante, de tot ceea ce poate ea da.

Iar în dimineaţa următoare, primul în studio fiindcă a înnoptat acolo, Chaplin urmăreşte, în sala de proiecţie, materialul turnat în ajun. El notează că expresia feţei sale e mai bună în dubla X decît în cea Y, deşi în aceasta din urmă ritmul e mai viu, deci trebuie păstrat. Asta înseamnă că, în montajul final, după începutul dublei X va fi racordată continuarea dublei Y, deşi poate că un mic detaliu din dubla Z ar spori efectul secvenţei. Rămîne de încercat...

„În dimineaţa următoare...“ — iată şi titlul secvenţei pe care o are acum Chaplin de rezolvat. Vagabondul s-a trezit primul (ca şi „părintele“ său de altfel!) în cotlonul pe care şi l-a improvizat lîngă cortul circului şi şi-a aprins un foc la care-şi pregăteşte tacticos micul dejun. A scos din buzunarul interior al hainei o linguriţă cu care a extras din buzunarul vestei un praf de zahăr pe care-l toarnă în fiertura pregătită într-o cutie de conserve. Îi mai lipseşte totuşi ceva... Prin faţă-i defilează, cu paşi gravi, o găină. O urmăreşte pînă dincolo de limita cadrului, de unde se întoarce, satisfăcut, cu un ou în mînă. Se pregăteşte să muşte dintr-un sandviş, dar, observînd că focul s-a stins, pleacă după vreascuri.

În lipsa lui apare, în uşa rulotei, ea, gingaşa călăreaţă. Fixează bucata de pîine, se apropie hămesită şi-o muşcă. Charlot o surprinde şi îşi dispută hrana cu îndîrjire, e gata chiar s-o lovească, o alungă cu un gest inimitabil, ca pe o vedenie, apoi, cuprins treptat de remuşcări, o cheamă înapoi, invitînd-o, supărat, să se aşeze lîngă el.

Rolul sărmanei fete a fost încredinţat de Chaplin Mernei Kennedy, colega de clasă a Lolittei care o însoţise, cu doi ani în urmă, în vizita la studio. Merna, pe adevăratul ei nume Maude Kahler, avea 17 ani, apărea în operete şi o frecventa asiduu pe Lita în vila ei din Beverly Hills. Într-un gest de generozitate, aceasta facilită descoperirea ei de către Chaplin, invitînd-o la un dineu. Maude-Merna nu era lipsită de daruri actoriceşti şi va face chiar o carieră meteorică în

filmul sonor, întreruptă de moartea-i prematură, la numai 36 de ani. Acum, însă, în 1925, frumusețea ei e înfloritoare și expresivitatea chipului îi e admirabil pusă în valoare de către știința lui Chaplin de a lucra cu actorul.

Iat-o, acceptînd morala protectorului ei, supusă și vinovată, dar neslăbind din ochi sandvișul rîvnit. — „*Să faci așa ceva? Astea-s maniere?*", gesticulează el împărțind pîinea în două și întinzîndu-i jumătate, pe care ea o înghite din trei mușcături. El o reține, înmărmurit: — „*O să ți se facă rău!*" Fata asta trebuie mai întîi învățată cum să mănînce. Și ca „material didactic" îi întinde, cu regret, cealaltă jumătate a sandvișului...

Acolo, în preajma circului, vagabondul este descoperit de director, care-l invită să dea un test. Testul cel mai revelant, noul clovn îl dăduse, de fapt, în ajun, în fața publicului pe care-l încîntase. Dar Charlot pare a nu fi înțeles încă acest amănunt. Plin de bunăvoință el schițează, în arenă, cîteva piruete neîndemînatice, pe care managerul și suita clovnilor le urmăresc blazați. Dezolat, Charlot se apropie de examinatori. Îi vor arăta ei, ce trebuie să facă, jucînd pantomima comică „La bărbier". Număr complicat, care pretinde recuzită serioasă: o masă, scaune, o găleată cu clăbuc. Interpreții sînt trei clovni: doi „bărbieri" care-și dispută un singur mușteriu. Sărmanul client e nehotărît, trece de pe un scaun pe altul, în cele din urmă, frizerii se iau la bătaie și cînd încep să-și împroaște, cu bidineaua, clăbuc în plin obraz, Charlot moare de rîs. Se vede bine că pantomima i-a plăcut la nebunie. Și nici nu e greu să joci în ea: apuci bidineaua și-i „ștergi" partenerului peste ochi o porție de clăbuc.

Directorul cere unuia dintre clovni să-i cedeze „candidatului" halatul său. Vagabondul îl îmbracă plin de gravitate, simțindu-se investit cu o răspundere nouă. Apoi, împreună cu „rivalul" său, cel de-al doilea bărbier, încep să-și dispute clientul. Charlot reproduce, docil, comportamentul mo-

delului său: mestecă bine clăbucul cu bidineaua şi-i „văruieşte" adversarului obrazul! Dar cînd celălalt vrea să-l stropească la rîndu-i, omuleţul se eschivează printr-un involuntar reflex de apărare. — „*Apropie-te!*, protestează colegul. *Aşa-i numărul. Trebuie să te umplu de clăbuc!*" Teoretic, Charlot dă semne de aprobare, continuînd totuşi să se ferească. Abia după un apel la autoritatea directorială acceptă Charlot să primească, docil, o bidinea în plin obraz. — „*Acu trebuie să dai şi tu!*" — îi reaminteşte clovnul, satisfăcut. Cu faţa ca un bulgăre rotund de zăpadă pe care doar o gaură neagră, apărînd şi dispărînd în ritmul respiraţiei, marchează locul de odinioară al gurii, Charlot bîjbîie în jur, orbit. Tot zugrăveşte-n gol cu bidineaua, în timp ce managerul se ia cu mîinile de cap, iar ceilalţi comici se tăvălesc de rîs. Nu-i el de vină! N-are . . . vizibilitate. Exasperat, directorul intră în arenă pentru a-i explica, odată pentru totdeauna, ce trebuie să facă. Tentativa, deşi justificată, e imprudentă, pentru că şeful intră în zona de acţiune a „pămătufului" lui Charlot şi devine — tocmai el! — victima jocului „de-a-baba-oarba" în care s-a transformat, în modul cel mai neprevăzut, sceneta „La bărbier".

Deslușim aici, schiţată pe cît de lapidar, pe atît de virtuoz, o altă „dramă" a lui Charles Chaplin: neputinţa de a reproduce stereotipele rutiniere ale comediei, de a se repeta chiar pe sine, necesitatea de a investiga neobosit alte variante ale aceleiaşi figuri comice, de a scoate dintr-un efect uzat, prin întoarcerea sa ca pe o mănuşă, un lucru surprinzător de nou. Şi, totodată, eternul său conflict cu producătorii în faţa cărora e chemat mereu să dea examen şi care-l privesc, perplecşi, precum directorul circului şi, ca şi el, tentaţi permanent să-l dea pe uşă-afară. Dar în această eternă controversă mai există o voce care intervine de fiecare dată în mod decisiv: cea a publicului!

Întocmai aşa decurge povestea şi în *Circul*. Clovnul Charlot e scos pe uşă, dar revine „pe

fereastră", angajat ca recuziter. În această ipostază, trebuie să-l asiste pe iluzionistul mustăcios care, de îndată ce-l vede, manifestă o subită îngrijorare. „*Fii atent să nu cumva să atingi butonul ăsta...*", îl avertizează încredințîndu-i, nu fără strîngere de inimă, pupitrul său miraculos. Mai e nevoie să spunem că, în zelul său de a aranja, cît mai estetic, masa în mijlocul arenei, recuziterul atinge tocmai butonul nevralgic? Spre bucuria jovială a spectatorilor, Charlot repetă apoi eterna istorie a ucenicului vrăjitor care nu mai poate stăpîni forțele oculte dezlănțuite din imprudență. Printr-o trapă apar întîi un joben cu un porumbel; prin alta, un cîrd de boboci de rață pe care recuziterul încearcă, fără succes, să-i împingă înapoi în masă. Dar cînd mecanismul ascuns mai aruncă, la vedere, și un purceluș dolofan, Charlot abandonează descurajat încercările de a frîna fecunditatea pupitrului miraculos. Resemnat și ușor măgulit, mulțumește, acum, publicului pentru aplauze. — „*Uite ce mi-a făcut!*" — geme, în culise, iluzionistul, cerîndu-i satisfacție directorului care a căzut însă pe gînduri. Turbat, șeful recuziter intră în arenă pentru a lămuri situația, ceea ce are ca efect răsturnarea mesei cu „minuni", de sub care, în delirul spectatorilor, își mai fac apariția încă un cîrd de gîște și un manipulator al menajeriei.

„*E senzația spectacolului, dar n-o știe!...*" — îl dăscălește acum managerul pe șeful recuziterilor. Să ne purtăm cu el de parcă n-ar fi nimic altceva decît un mașinist. Încarcă-l cu cît mai multe sarcini!" Și Charlot le acceptă pe toate cu aceeași rîvnă, pînă și pe cele mai riscante. Ca cea în care, metamorfozat în agent veterinar, trebuie să administreze unui armăsar recalcitrant o pilulă pe măsura gîtului său. Treaba pe care o are de executat e simplă: să sufle, printr-un tub, în botul larg deschis al calului, medicamentul tămăduitor. Charlot își proptește țeava în poziție de tragere, își umple pieptul cu un val de aer, se încordează și... se retrage convulsionat. Ce-a fost? „*Calul a suflat primul!*"...

Şi turnarea continuă cu nesecată vervă, imaginaţia efervescentă a creatorului lui Charlot descoperind mereu noi şi noi întorsături comice, una mai amuzantă decît cealaltă. Pînă într-o zi cînd, venind ca de obicei la lucru, personalul găseşte poarta studioului ferecată... sub sechestru. Ce s-a putut întîmpla?

O simplă ceartă conjugală!...

ADEVĂRATA GOANĂ DUPĂ AUR... S-ar putea spune că în toamna anului 1926, pe cînd cineastul era absorbit de invenţiile comice din arena noului său film, adevăratul circ sălăşluia în vila de pe colinele Beverly. Într-o seară, la începutul lui decembrie, pe cînd Lita se întorcea acasă însoţită de gălăgioasa ei ceată de saltimbanci, curteni şi curtezani, în capul scării şi-a făcut apariţia Chaplin care, obosit şi exasperat, i-a invitat afară pe oaspeţii soţiei sale. Aceştia s-au supus, dar împreună cu ei a părăsit vila şi Lita Grey...

Totul s-ar fi putut rezuma la un banal şi efemer conflict conjugal, dacă tînăra soţie — abia împlinise 18 ani — nu s-ar fi grăbit să ceară sprijinul unchiului ei, avocatul. Edwin McMurray n-avea nici un interes să stingă incendiul; dimpotrivă, el a văzut în acest episod marea şansă a carierei sale. Imediat după Anul Nou, la 10 ianuarie 1927, el se grăbea să depună la Tribunal plîngerea „clientei" sale, un rechizitoriu nimicitor de 42 de pagini. Ulterior, Lita şi-a exprimat, în memoriile sale, regretul că s-a lăsat manipulată. *„Eram atît de tînără..."* — scria ea, deşi singură recunoaşte că asta n-o scuză. În mod obiectiv, ea a devenit instrumentul celor mai înverşunaţi duşmani ai artistului.

„Avînd în vedere că acuzatul Charles Chaplin consideră că o femeie poate să aibă, în mod onorabil, copii şi fără a fi căsătorită; avînd în vedere că susnumitul Chaplin a batjocorit şi credinţa în convenţiile morale şi sociale a reclamantei Lolitta McMurray zisă Lita Grey, convenţiuni ce trebuie respectate atît în ce priveşte actul că-

sătoriei şi relaţiile dintre sexe, cît şi în ce priveşte procrearea copiilor..."[10] etc. etc. — aşa începea actul acuzator reprodus, două zile mai tîrziu, de ziarele grupului Hearst şi răspîndit în prealabil, pe sub mînă, în mii de còpii pe străzile Los Angelesului. Îmbinînd acuzaţiile la adresa soţului cu cele îndreptate împotriva artistului, el depăşea cu mult obiectivul unui conflict conjugal, tinzînd la distrugerea, prin desfiinţare morală, a omului de artă. Divorţul devenise, în mod evident, un pretext pentru răfuiala cu cel care sfidase societatea americană. În spatele clanului McMurray se aflau toţi cei cărora Chaplin le denunţase, în sarcasticele sale pamflete cinematografice, ipocrizia josnică, ridicolul, falsa onorabilitate. Publicul avid de curiozităţi morbide parcurgea cu nesaţ lista acuzaţiilor care se întindea de la infidelitate şi părăsirea domiciliului conjugal, tot felul de violenţe şi refuzul de a cultiva pe cei din anturajul soţiei, pînă la ... comportare sexuală anormală. Iar Chaplin avea prilejul să constate că inocenta copilă pe care o acceptase în studio şi în viaţa-i sentimentală, îşi notase pe date şi ore, încă de la începutul „idilei" lor, fiecare extravaganţă a lui, cît de insignifiantă, pentru a o folosi în vederea acestui duel final, premeditat cu migală şi stăruinţă.

A doua „goană după aur" era dezlănţuită. „*Cu precizia şi exactitatea unei echipe de şoc* — scrie Carlyle T. Robinson — *un roi de avocaţi şi de jurişti se năpustiră asupra întregului avut al lui Chaplin. Cît ai clipi din ochi puseră stăpînire pe vilă şi sechestru pe studio, în care lui Charlie nu-i mai era permis să pătrundă...*"[11] Munca la *Circul* era violent întreruptă într-un moment decisiv al realizării filmului, iar artistul se afla, descoperit, sub tirul concentrat al presei de scandal.

Este, probabil, momentul cel mai dificil din viaţa lui Charles Chaplin. Obsedat mereu de gîndul precarităţii bogăţiei sale, de teama mizeriei traumatizante, Chaplin pare a-şi pierde, în acest moment, cumpătul. Acuzaţiilor adversarilor el le

răspunde printr-o tăcere penibilă, mai mult decît atît, fuge din Hollywood, ascunzîndu-se la New York, în casa avocatului său Nathan Burkan. De ce, oare, această reacție „de struț", atît de comună personajului său vagabondul?, atitudine menținută pînă și patruzeci de ani mai tîrziu, cînd, în volumul său de memorii, Chaplin preferă să șteargă cu buretele trei ani din viața sa, decît să evoce perioada trăită alături și în război cu Lita. Nu numai Lita Grey, ci pînă și *Circul* constituie subiecte total eludate în *Povestea vieții mele*. Lita este citată doar o singură dată, indirect, ca prezentă la înmormîntarea mamei lui Charlie, în următoarea propoziție: *„Fiii mei, Charlie și Sidney, erau acolo cu mama lor . . ."*[12] Atît! . . .

Poate că Chaplin refuza să dezgroape în anii '60 vechea discordie din dorința de a-și scuti fiii, la care ținea, de amintirea acestei rușini. Dar de ce ștergerea din memorie a unui film ca *Circul*, despre care Jean Mitry afirmă, pe drept, că este „dintre toate filmele lui Charlot, cel mai echilibrat"[13], o adevărată capodoperă? Fără îndoială fiindcă evocarea acestui episod al vieții sale de creator încă îi mai provoca durere.

E de înțeles că Chaplin a trăit în 1927 un puternic moment de îndoială în el însuși, în adevărurile sale, în credința sa în oameni și un asemenea moment de nemulțumire interioară i-ar fi putut fi fatal creatorului. Viața îl răsplătise din plin cu glorie și avere, în mai puțin de două decenii de muncă se trezise pe culmi. Folosind mijloacele de expresie ale unei arte care încă își mai împleticea primii ei pași, își afirmase cu autoritate geniul, făcîndu-se acceptat, în mod unanim, ca unul dintre cei mai proeminenți artiști ai secolului. Aceste privilegii cucerite de spiritul său contrastau sfîșietor cu vulnerabilitatea materială a vieții sale private aflate la cheremul unei tinere aventuriere. Probabil că nu-și putea ierta neghiobia acestei ușuratice legături în care se lăsase antrenat, pas cu pas, pînă în pragul ruinei . . . Cum putuse da dovadă de

atîta lipsă de perspicacitate? Georges Sadoul observă că pînă și fotografia semnată cu prilejul angajării Litei Grey ca vedetă a filmului *Goana după aur* constituie un document psihologic care vorbește de la sine: „*Fata, cu tocul în mînă, îi zîmbește operatorului. Chaplin (costumat în Charlot) o învăluie într-o privire galeșă pe zeița cea brună... Așezată cu fața la ea, doamna McMurray își arată, cu nerușinare, bucuria că a dat în sfîrșit lovitura cea grasă...*"[14] Și — am adăuga noi — presentimentul că le-ar putea reuși pe cele care vor mai urma!

Probabil că, umilit de ridicol, Charlie nu-și putea ierta ușurința cu care putuse vedea, fie și pentru o clipă, întruparea idealului său feminin, a acelei gingașe și de neatins Hetty Kelly, în ființa trivială care i se dezvăluise acum. În existența-i reală Chaplin se dovedea un don Quijotte care, în goana după himere, putea lua o slujnică murdară și arivistă drept stăpîna viselor sale. Și oare n-am putea accepta că o oarecare doză de ridicol trebuie să coloreze, inevitabil, faptele oamenilor mari sfîșiați mereu de contradicția dintre real și imaginar?...

Neliniștit pentru starea psihică a clientului său, avocatul Nathan Burkan cheamă, în ajutor, medicina. Treptat, sub supravegherea renumitului psihiatru Tieck, echilibrul sănătății începu să-i revină. Dar — terapeutic — i se ascund ziarele în care apar mereu articole imunde, i se închide radioul care difuzează zilnic noi amănunte picante despre „scandalul Chaplin", e ținut cît mai departe de bătălia juridică ce se dispută la Los Angeles. Amicii lui Chaplin izbutesc să-și alăture o bună parte a presei. Din Europa sosesc proteste pline de noblețe împotriva persecutării lui Chaplin, semnate de Aragon și Sadoul, de Breton și Man Ray, de Duhamel și Queneau. Sub presiunea celor două valuri contradictorii, părțile în litigiu acceptă, pînă la urmă, o înțelegere: figurantele din *Idilă pe cîmp*, Lolitta și mama ei se mulțumeau cu un milion de dolari despăgubiri, ridicînd, în schimb, sechestrul pus

asupra studioului şi acceptînd dreptul tatălui de a-şi vedea, periodic, copiii. După această performanţă, Lolitta, devenită o celebritate, va încerca să-şi rentabilizeze faima apărînd pe scena unor cabarete, dar avea să fie curînd uitată. Tîrziu, în 1966, mai făcea o ultimă tentativă de a mai stoarce dolari din „idila-scandal" pusă la cale cu patru decenii în urmă, publicîndu-şi memoriile al căror grad de veridicitate e riscant de stabilit, din moment ce cealaltă parte a păstrat discreţie totală.

Apoi, asupra Litei Grey s-a aşternut, desăvîrşită, liniştea . . .

CUTIA PANDOREI Dacă nu e hazardat să descifrăm în *Circul* numeroase însemnări de jurnal intim, atunci una dintre cele mai tulburătoare este cea în care Charlot află, zdrobit, că s-a înşelat, că a fost înşelat, că frumoasa amazoană nu pe el, clovnul, îl iubeşte, ci pe chipeşul şi banalul dansator pe sîrmă. Chaplin nu mai converteşte în gag, prăbuşirea interioară a eroului său, el îl înfăţişează pe Charlot pur şi simplu golit de vlagă, aşezîndu-se pe o ladă şi încremenind acolo, cu o grimasă de durere pe chip. Dar timpul necruţător îi vesteşte rîndul în arenă. Cu otrava amărăciunii înscrisă pe obraz, cu una din acele expresii pe care doar tragedianul Chaplin o poate reda, Charlot se ridică istovit, luîndu-şi din cui bastonul şi melonul. Recuziterul îi trînteşte în braţe un vraf de farfurii şi asmute asupră-i catîrul cel negru care a provocat de-atîtea ori spaima omuleţului. Scena o simţi ruptă din realitate; catîrul cel negru e transfigurarea spaimei, a ameninţării ruinei şi mizeriei, foamei şi uitării. În orice stare fizică s-ar fi găsit, oricît de adînc rănit, omuleţul cel caraghios era constrîns să se înapoieze în studio pentru a-şi încheia „numărul".

Aceasta şi face, în toamna lui 1927, după o întrerupere de aproape un an. În ianuarie 1928, filmul avea să fie prezentat în premieră la New

York, cu toată opoziția cîtorva din „ligile moralei". Referindu-se la finalul *Circului*, un comentator francez, Philippe Soupault nota: *„Privind ultimele scene, am impresia că Chaplin trebuie să se fi supus unui efort uriaș pentru a încheia acest film. Ai crede că se grăbește să-l turneze, pentru a nu se prăbuși înainte de a-l sfîrși . . ."*[15]

Filmul acesta care, inițial, trebuia să fie, cum declarase Chaplin însuși, „un basm din *O mie și una de nopți*", o poveste optimistă „despre un biet cetățean american triumfînd, fără voia lui, ca artist de circ", se transformase pe neașteptate într-o dramă sumbră, iluminată doar de inegalabila poezie chapliniană. Idila dintre Charlot și Merna s-a încheiat: între ei a apărut silueta lui Rex, dansatorul pe sîrmă. Și cu nimic n-o mai poate recuceri, nici măcar prin desperata tentativă a clovnului de a simula, și el, cea mai extraordinară evoluție pe sîrmă desfășurată vreodată sub cupola circului. Acolo, în echilibru precar, sub hăul căscat al arenei, e atacat de o haită de maimuțe vorace pe care, din imprudență, le eliberase deschizînd, precum cutia legendară a Pandorei, un cufăr. Cum să nu vezi în aceste maimuțe care i-au imobilizat umerii, care-l strangulează cu cozile învîrtite în jurul gîtului, care-l trag de haine și-l lasă dezbrăcat în hohotele nimicitoare ale mulțimii, cum să nu vezi în aceste animale lacome și abjecte, inconștiente în ferocitatea lor, care sînt pe cale să-l piardă, să-l prăbușească în abis, cum să nu vezi în această haită feroce, imaginea clanului McMurray și a susținătorilor săi? *Circul* a încetat să mai fie comic, a devenit un adevărat coșmar pe care Charlot îl traversează, pas cu pas, ca pe un supliciu . . .

Urmează apoi acordul final al acestui paradoxal film-confesiune, împletit din durerea și chinul unui artist. Pe locul pustiu pe care a fost, pînă deunăzi, cortul circului, a rămas doar omulețul privind în urma rulotelor care se îndepărtează, luînd cu ele speranțele și iluziile sale. Un

cerc de nisip, doar atît mai înscrie urma arenei în care, atras ca un fluture de lumină, și-a ars aripile cunoscînd amăgitoarea bucurie a succesului. Singur, în cercul gol al arenei, așa cum va fi stat prin studioul pustiu după întreruperea filmărilor, privește lung și trist în urma caravanei. A zărit pe jos, uitată, steaua colorată de hîrtie, palidă amintire a strălucirii spectacolului. Rîvnind-o o clipă ca amintire, a ridicat-o privind-o lung: un petic de hîrtie, un pic de vanitate înșelătoare, o pată efemeră de culoare în viața cenușie — nu mai are nevoie de ea. O mototolește și cu o lovitură piezișă de picior a și expediat-o în uitare...

Cu sublimă detașare întoarce apoi spatele încercării pe care a trăit-o, pornind la drum. Și pe măsură ce se depărtează, pasul său devine din ce în ce mai vioi, purtîndu-l spre experiențele care-l mai asteaptă, îmbietoare în promisiuni și, totodată, amenințătoare prin inevitabile decepții. Și se tot îndepărtează vagabondul, cu mersul său legănat de rață pînă ce, devenit un punct într-o imensitate cosmică, Chaplin îl ascunde privirilor noastre printr-o sfîșietoare „închidere în iris"...

La 7 ianuarie 1928, la premiera triumfală a filmului său *Circul*, Chaplin își sfida adversarii care-l și crezuseră pierdut. Trei săptămîni mai tîrziu începea lucrul la *Luminile orașului*...

VI

OCTOMBRIE (Oktiabr) de Serghei Mihailovici EISENSTEIN (1898—1948)

U.R.S.S., 1927. *Coautor:* Grigori Aleksandrov. *Asistenți:* Maxim Strauh, Ilia Trauberg și Mihail Gomorov. *Imaginea:* Eduard Tisse în colaborare cu V. Nielsen. *Decoruri:* Vassili Kovrighin. *Interpretează:* E. Nikandrov *(Lenin)*, Nikolai Popov *(Kerenski)*, Boris Livanov, Ed. Tisse, muncitori din organizațiile de partid ale Leningradului, veterani ai asaltului Palatului de Iarnă, actrițe de la Teatrul Posredsrab.

În martie 1926, „Kino", o foarte răspîndită revistă cinematografică, lansa, în titlul editorialului său, o întrebare retorică: „*Cine ar putea ecraniza* «Zece zile care au zguduit lumea»?" Întrebare la care autorul, un anumit Kozlov, ținea să dea tot el și răspunsul: „*Numai Eisenstein, realizatorul* «Grevei» *și* «Crucișătorului Potiomkin», *cel mai bun regizor al nostru, ar fi capabil să filmeze un tablou istoric atît de amplu ca lucrarea lui John Reed . . .*" Ziaristul atrăgea atenția că o asemenea temerară întreprindere cinematografică era așteptată nu numai ca un omagiu adus apropiatului jubileu al Revoluției din Octombrie, ci și pentru că „un asemenea monument istoric, care să se păstreze prin vremi, e indispensabil. A realiza bine o asemenea evocare este posibil doar acum, cînd participanții evenimentelor mai sînt încă în viață, iar locurile acțiunii și mărturia faptelor n-au fost încă șterse de vreme . . ."

„DINCOLO DE STELE" Afirmațiile lui Kozlov erau întemeiate și oportune, numai că e greu de crezut că ziaristul nu știa, în momentul în care își publica rîndurile citate, că Eisenstein nici nu este disponibil! Toc-

mai semnase un contract cu studioul „Goskino" din Moscova pentru realizarea unui film consacrat „liniei generale a Partidului în agricultura sovietică" şi chiar înainte de a se putea dedica pregătirii acestuia, fusese expediat la Berlin, unde casa „Promaetheus", organizaţie de distribuţie cinematografică aflată sub controlul comuniştilor germani, pregătea lansarea *Crucişătorului Potiomkin*. Dar în aprilie 1926, se întorcea, înfuriat, din Germania, după ce renunţase să mai participe la premieră. Se certase crunt cu distribuitorii săi berlinezi pe care cineastul îi denunţa, acum, ca prizonieri ai rutinei profesiei lor. Ce se întîmplase? Eisenstein, care pentru lansarea filmului său revoluţionar îşi dorea şi un slogan publicitar revoluţionar, le propusese celor de la „Promaetheus" formula *„Un film fără staruri"*, ca principal argument al premierei. Distribuitorii berlinezi aveau însă rezerve serioase cu privire la capacitatea de atracţie a unui asemenea tip puţin obişnuit de reclamă. Înotul împotriva curentului, sfidarea cultului vedetei care colora strident afişele cinematografelor de pe Kurfürstendamm îi înfricoşa. Seducătorului cuplu John Gilbert—Greta Garbo, numelor răsunătoare ale unor Valentino, Tom Mix sau chiar Mosjukin, Eisenstein pretindea să le opună declarat, începînd chiar de pe afiş, mulţimile de pe scara Odesei! Distribuitorii acceptară, totuşi, ca afişul să poarte banderola solicitată de autor — *Un film fără staruri* —, revendicînd, în schimb, o inscripţie compensatoare care să se fălească prin participarea în distribuţie a actorilor de la MHAT, faimosul teatru academic de artă al lui Stanislavski. Era prea mult pentru Eisenstein! La ora aceea el încă mai considera teatrul ca un fenomen definitiv depăşit şi, în lumina aceasta, o asemenea referire constituia o jignire de neiertat!

Cîteva săptămîni mai tîrziu, avea satisfacţia să afle că tocmai curajosul şi polemicul său slogan stîrnise ecouri critice din cele mai elogioase. *„Absenţa stelelor* — observa cineastul — *dirija atenţia publicului, în mod firesc, asupra nume-*

roaselor probleme cinematografice lăsate îndeobște în umbră de strălucirea vedetelor". Și Eisenstein putea afirma cu justificată mîndrie: *„Filmul nostru arunca o privire «dincolo de stele», în exteriorul sferei staturilor în care gravitează, de obicei, problemele esteticii cinematografice. Mă simțeam ca acel călugăr, discipol al lui Nicolaus de Cusa* pe care o gravură din secolul al XVI-lea îl reprezintă după ce și-a trecut capul de cealaltă parte a sferei stelelor, contemplînd astfel restul lumilor . . .*"[1]

În ce-l privește pe artist, el era, deocamdată, absorbit de contemplarea problemelor agriculturii sovietice, căutînd să le descopere „fotogenia". Avîndu-l alături pe nedespărțitul său asistent Aleksandrov, el era pretutindeni și nicăieri, alergînd din redacțiile tixite ale jurnalelor sătești la Direcția muncilor agricole și forestiere, de acolo la Institutul de biologie experimentală și la Centrul de genetică, atunci cînd nu era pornit, în expediție, prin crescătorii sau colhozuri mai depărtate.

Avîndu-și alături prietenii fideli, membrii permanenți ai imbatabilei sale echipe, studia mijloacele pe care însăși viața părea să i le ofere, pentru a depăși ceea ce era conjunctural în comandă, pentru a o putea sluji cît mai bine. Elaborarea soluțiilor finale nu-l preocupa. Încă după primul său succes, *Greva*, Eisenstein, manifestase iritare față de aprecierea aparent elogioasă a criticii, cum că ar fi „revoluționat" forma cinematografică. Cineastul ținea să precizeze că în cazul filmului său *„nu formele trăsurii au fost revoluționate, ci apărușe, pur și simplu, o nouă formă de energie: vaporii!* . . .", adică se afirmase, de fapt, un nou tip de artă cinematografică, consecință logică a unui nou tip de comandă socială. Autorul *Grevei* riposta astfel aserțiunilor unor con-

---

* Nicolaus Cusanus (1401—1464), gînditor progresist din epoca Renașterii, reprezentativ pentru tranziția de la gîndirea teologică la gîndirea științifică modernă. Concepțiile acestui precursor al teoriei heliocentrice l-au influențat pe Giordano Bruno.

frați ca regizorul Abram Room, care se străduiau să pună în evidență *„contradicții între exigențele ideologice și devierile formale ale realizatorului"*. Eisenstein susținea, însă, că a căuta forme noi, corespunzătoare unui nou conținut, era un mod „spiritualist" în punerea problemei, căruia îi opunea soluția „materialistă" a formei *„izvorîtă din necesitățile directe ale materialului tematic"*, din *„înțelegerea logică a tuturor fazelor creării tehnice a unui produs artistic corespunzînd unor noi forme de energie . . ."*

Alți adversari îl acuzau de împrumuturi, că s-ar fi inspirat din *kinoglaz*, că l-ar fi plagiat chiar. Eisenstein nu nega existența unui raport genetic parțial cu *kinopravda*, dar — contraataca el — *„mitralierele au tras la fel de bine în februarie ca și în octombrie, esențial fiind* împotriva cui au tras". În timp ce Vertov imputa *Grevei „tentativa de a fixa unele metode ale «cine-ochiului» în cinematograful de ficțiune"*, Eisenstein demonstra că arta sa e contrariul *kinoglazului*. El aprecia forța *Grevei* în faptul că nu pretindea să se sustragă sferei artei așa cum făcea școala vertoviană a „cinematografului direct", căreia autorul lui *Potiomkin* îi sublinia, perfid, în replică, neîndoielnica apartenență la artă *„și chiar la una dintre expresiile cele mai puțin valabile din punct de vedere ideologic, impresionismul primar . . ."*[2] Iar Vertov nu-i rămînea, nici el, dator! În articolul intitulat *Fabrica de fapte*, cu care răspundea pamfletului eisensteinian *Fabrica de atracții*, creatorul *kinopravdei* scria: *„Simpla implantare a filmului zis «de artă» (film cu actori) în cea mai superficială manieră de «kinoglaz» ajunge astăzi să provoace zgomot («Greva» și «Potiomkin»)"*. Degeaba, însă. Nu mai era posibil *„să salvezi filmul cu actori, senil și degenerat, fie și cu ajutorul injecțiilor sistematice cu elemente disparate ale «kinoglazului»"* — diagnostica „medicul" Vertov.[3]

Tinerii cineaști zămisliți în incendiul revoluției nu se cruțau unii pe alții. Se certau și, așa, hărțuindu-se, se delimitau, își descopereau propria pîrtie în larga magistrală a unei arte pe care,

fără a-şi da seama, o explorau. Personalităţi ivite pe teren viran, aceşti „tineri lupi" propuneau, combativ, căi din cele mai diverse şi se încăierau pentru ele fără menajamente şi indulgenţe reciproce, uneori nedrepţi, dar profund integri. Nu-şi precupeţeau muniţia în polemici, lansau replici care ar părea azi nimicitoare, dar miraculos este că, atunci, în climatul anilor '20, violenţa controverselor nu-i înlătura, ci îi determina reciproc, nu se înfrîngeau, ci coexistau, găsind cu toţii spaţiu pentru a-şi dezvolta poetica, pentru a investiga drumuri atît de diferite care, *toate la un loc*, aveau să asigure curînd forţa, prospeţimea şi ineditul cinematografiei lor.

În acel an 1926, întors de la Paris, Ilia Ehrenburg adusese în valiza sa cîteva din scurt-metrajele care făceau, la acea oră, deliciul elitei franceze: *Cinci minute de cinema pur* de Henri Chomette, *Fotogenia mecanică* de Jean Gremillon, *Baletul mecanic* de Fernand Léger şi alte căutări asemănătoare ale năstruşnicilor promotori ai avangardei pariziene. Criticii, în majoritatea lor, s-au înghesuit să celebreze „revelaţia franceză". Eisenstein nu le împărtăşea entuziasmul, apreciind, distant, dar lucid, „exerciţiile tinerilor francezi" drept nişte *„enfantillages"* (termen francez în textul rus — n.n.), nişte *„jocuri de copii cu camera de luat vederi, nici măcar duse pînă la capăt!"*

Şi erau, oare, altceva?...

„Explozia" avangardei franceze n-avea ce să-i ofere unui cineast pe cale să transfigureze artistic imaginea grajdurilor şi tarlalelor cooperatiste. Mai tîrziu, cineastul avea să argumenteze funcţia exploziei în artă pornind de la necesitatea ei obiectivă de a depăşi vremelnicele limite umane, de a depăşi orice limite, de a tinde mereu înainte. Dar exploziile — preciza artizanul ţevilor de tun de pe *Potiomkin* — pot fi creatoare sau distructive, după cum sînt ele îndreptate spre exterior sau spre interior. Exploziile spre exterior, lărgind cadrul, dau o nouă amploare conţinutului artei. Cele direcţionate spre interior, adică spre mijloacele, nu spre conţinutul artei, nu se do-

vedesc nici creatoare, nici dinamice — ci exclusiv distrugătoare.[4] Iată şi de ce Eisenstein, plăsmuitor de imagini fascinante, se pronunţa, paradoxal, pentru „dispreţ faţă de formă"! E drept că, aşa cum scria el: *„formula poate înfricoşa prin insolit"*, dar *„sclavii maşinii devin stăpînii maşinii, sclavii materialului* (formei — n.n.) *devin utilizatorii materialului"*. Pe cineast îl interesa numai depăşirea limitelor tematice, „explozia către exterior", şi în sensul acesta, înainte de toate, trebuia aprofundată temeinic realitatea.

Dar în timp ce se lăsa absorbit de tematica agricolă, ziarele inserau ştiri contradictorii. La 27 iulie 1926, şi „Vecerniaia Moskva" dădea ca certă realizarea unei ecranizări după *Zece zile care au zguduit lumea*, a cărei regie urma să fie încredinţată lui S.M. Eisenstein. Filmul trebuia să fie gata în anul următor. Dar putea lucra autorul lui *Potiomkin*, oricît de notorie ar fi fost neobişnuita sa capacitate de muncă, la două filme dintr-o dată? Şi totuşi, zvonurile nu păreau chiar lipsite de temei. Într-o zi din toamna lui 1926, pe cînd filmau în cătunul Otradnoe de lîngă Moscova, Eisenstein şi Aleksandrov au fost nevoiţi să-şi întrerupă lucrul. Erau chemaţi de urgenţă la Kremlin!

Le-a ieşit înaite însuşi preşedintele Sovietului Suprem, Mihail Kalinin, un bătrînel scund şi iute, deosebit de popular datorită isteţimii sale, simplităţii şi modului direct de a aborda problemele. Dar de astă dată îi luă pe ocolite. Se interesă cum le mai merg treburile şi invitaţii săi îi relatară, cu însufleţire, despre viitorul agriculturii sovietice şi, bineînţeles, al filmului lor. Firesţe, un film despre problemele satului socialist e foarte important, încuviinţă Kalinin, dar cum se pregătesc ei să întîmpine cea de-a X-a aniversare a Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie? Iată, Pudovkin lucrează din plin la *Sfîrşitul Sankt-Petersburgului*, Barnet e absorbit de pregătirile pentru o *Moscovă în Octombrie*, Esfir Şub montează un documentar despre *Marele drum* . . . Se va lăsa oare autorul lui *Potiomkin* mai prejos?

Cel care a ştiut tălmăci atît de patetic suflul revoluţiei din 1905, n-o va celebra pe cea din Octombrie 1917?

Pe biroul lui Kalinin se afla, ca din întîmplare, un exemplar din cartea lui John Reed — *Zece zile care au zguduit lumea*. La data aceea, reportajul celebrului ziarist american făcuse înconjurul lumii. Kalinin i-a întrebat, totuşi, dacă citiseră această carte pe care V.I. Lenin o apreciase foarte mult. O citiseră, bineînţeles, şi ideea de a o învieţui cinematografic îi ademenea. Dar cînd s-o facă?

— *Dacă trebuie, se va găsi şi timpul necesar*" — ripostă, cu o scînteie ironică în priviri, Kalinin. „*Iată, lîngă mine este tovarăşul Podvoiski, preşedintele comisiei jubiliare. El vă va asigura tot sprijinul . . .*"

Se bucurau, deci, de concursul lui Nikolai Podvoiski, participant direct la evenimentele anului 1917, un nesecat izvor de amintiri, şi al lui John Reed — personaj revenit în plină actualitate chiar şi în 1982, cînd aveau să-i dedice filme nu numai Serghei Bondarciuk în U.R.S.S., ci şi americanul Warren Beatty la Hollywood (laureat pentru evocarea sa cu un premiu „Oscar"). În anii '70, John Howard Lawson găsea cartea lui Reed, care fusese „tabu" pînă atunci în Statele Unite, mai actuală chiar decît în anii fierbinţi ai apariţiei sale[5]. In ce-l priveşte însă pe Eisenstein, cele *Zece zile care au zguduit lumea* nu reprezentau un spaţiu de mişcare satisfăcător. Prima şi esenţiala obiecţie pe care o ridica cineastul era: „De ce doar Octombrie? De ce nu şi Februarie?" — însemnare înscrisă în jurnalul de producţie al filmului la 7 noiembrie 1926, exact cu un an înaintea viitoarei sale premiere. Eisenstein aprecia că clocotul evenimentelor istorice trebuie urmărit în imagine încă din momentul prăbuşirii autocraţiei, iar evenimentele lui Octombrie n-ar fi încheiat nici ele fresca, continuată logic cu epicele bătălii ale războiului civil, cu episodul „torentului de fier" istorisit de A. Serafimovici şi culminînd cu trecerea la construc-

ţia Rusiei Noi[6]. Desigur, o asemenea amploare a evocării spărgea cadrul limitat al unui singur film, pretindea întinderea unui serial. Dar această sete de absolut fusese proprie tuturor filmelor precedente ale cineastului. În varianta-i iniţială şi *Greva* fusese concepută ca un film în şase părţi, din care doar a cincea a putut fi ecranizată, cît despre *Potiomkin* se ştie în ce măsură nu era decît o singură pagină din grandiosul proiect al lui *1905*. De fiecare dată, dintr-un voluminos dosar se desprindea şi se delimita, sub presiunea termenelor impuse şi campaniilor social-politice, momentul precis al unui tablou care-şi depăşea totuşi limitele, reflex universal şi amplu al temei iniţiale. Urmînd experienţa izbutită cu Agadjanova, a fost solicitat şi de astă dată, pentru amplul dosar istoric, un specialist, A.V. Efimov.

SE CAUTĂ SOSII...

În noiembrie, după ce semnase contractul pentru *Octombrie*, Eisenstein urca într-un tren care-l ducea spre Baku, unde avea programate filmări pentru *Linia generală*. În stepa Mugan, la frontiera cu Iranul, filma actualitatea satului sovietic, dar gîndul i se îndrepta în aceeaşi măsură spre trecut şi spre viitor: spre trecutul istoric şi spre viitorul său film. Încă în tren schiţa un nou plan amănunţit al primei părţi din *Octombrie*, iar în ianuarie 1927, avîndu-l alături pe Aleksandrov, începea elaborarea scenariului propriu-zis. S-a păstrat şi acest document în care, peste grafia lui Aleksandrov, scrisul mărunt al lui Eisenstein aduce frecvente corecturi.[7] În martie 1927 era încheiată o a treia variantă care răspundea obiecţiilor consiliului repertorial al studioului, acesta din urmă dîndu-şi aprobarea pentru intrarea în producţie a filmului pe la sfîrşitul lui aprilie. Din acest moment, cineaştilor le mai rămînea doar o jumătate de an pînă la jubileu. Cursa contra cronometru începea...

E drept că în timp ce la Moscova se mai delibera, un grup de colaboratori ai lui Eisenstein

lucra la Leningrad încă de la începutul lui Martie. Inepuizabilul Maksim Strauh se avîntase în alegerea „tipajului" şi procurarea recuzitei. Prin ziarele leningrădene mişunau anunţuri dintre cele mai neobişnuite: *„Se caută oameni foarte slabi"* (necesari scenelor cu „înfometaţi la coadă" — *n.a*) sau *„Se caută bărbaţi care să-i semene lui Kerenski şi lui Ciheidze"*.* Şi mai curios sunau însă cererile adresate autorităţilor oraşului, solicitate să pună la dispoziţia echipei articolele cele mai diverse, de la arme şi epoleţi pînă la ceapa necesară producerii... lacrimilor. În luna mai, un stol de „activişti voluntari" se răspîndea pe bulevardele oraşului culegînd de pe caldarîm — ca, în pădure, ciupercile — mucuri de ţigări, depozitate apoi în săculeţe speciale. Trei zile mai tîrziu, cîteva căruţe descărcau sacii cu mucuri în curtea Institutului Smolnîi. Ele aveau să fie împrăştiate în sala în care, cu zece ani în urmă, fusese proclamată puterea sovietică, pentru că, după cum îşi aminteau martorii oculari, şedinţele de la Smolnîi se desfăşurau înceţoşate în norii fumului de ţigară.

Martorii oculari dovedeau, de altfel, o memorie prolifică şi, adesea, se luau chiar la harţă între ei, propunînd informaţii care nu coincideau. Pornit „pe urmele Revoluţiei", Eisenstein, care între timp sosise şi el la Leningrad, încerca să împace variantele contradictorii ale veteranilor, alegînd ceea ce i se părea mai expresiv şi plauzibil din relatările lor. Cu tot atîta atenţie „asculta" însă şi mărturia mută a zidurilor-relicvă. La 14 aprilie nota în jurnalul său:

„Secţionăm Palatul de Iarnă... Un material neobişnuit de bogat şi neobişnuit de cinematografic. Parterul, subteranele, încălzirea, camerele servitorilor, uzina electrică, pivniţele cu vinuri, să-

---

* A. F. Kerenski, om politic burghez, socialist revoluţionar devenit, după revoluţia din februarie 1917, rînd pe rînd, ministru de justiţie, de război, iar apoi prim-ministru în guvernul provizoriu.

N. S. Ciheidze: lider menşevic sprijinind activ guvernul provizoriu.

lile de recepţie, camerele individuale, podurile, acoperişurile. Dar ce poduri! Ce acoperişuri! Numai dormitorul ţarinei cuprinde trei sute de icoane şi două sute de oaă din porţelan. Şi acum, cînd scriu, mai văd pestriţ! Un om din zilele noastre n-ar putea suporta psihic un asemenea dormitor. De neînchipuit că la etajul III erau adăpostite vacile..." (Cineastul se referea la grajdul personal al împărătesei, în care fuseseră instalate în permanenţă două vaci de rasă, chiar lîngă dormitorul augustei împărătese fiindcă medicii îi prescriseseră ... lapte proaspăt).

Fiecare zi de investigaţie lărgea, însă sfera evenimentelor şi locurilor de filmare. La 1 Mai 1927, o parte din coloanele care se îndreptau spre demonstraţia din centrul oraşului au fost „blocate" în faţa Podului Troiţki de către cordoane de „jandarmi ţarişti" reînviate ca prin minune. Un fior de gheaţă trecu prin rîndurile demonstranţilor! Fără multe explicaţii, le-au fost schimbate, în grabă, pancartele. Lozincile cu „*Vom ajunge şi vom întrece...*" au fost substituite de cele cu „*Toată puterea Sovietelor*". Camerele de filmare dirijate de Tisse au înregistrat astfel o convingătoare demonstraţie împotriva Guvernului Provizoriu, cu cel mai redus efort organizatoric şi cel mai economicos deviz.

Dacă demonstranţii puteau fi dirijaţi „împotriva" Guvernului Provizoriu, acesta din urmă nu putea fi însă filmat cu nici un chip, fiindcă încă îi mai lipsea primul-ministru. E drept că, în urma anunţurilor repetate din presă, se prezentaseră sute de „sosii", dar nici una nu satisfăcuse exigenţele lui Strauh. În mai, Eisenstein nota exasperat: „*La naiba! Kerenski încă n-a fost găsit. De dimineaţa pînă seara, Strauh colindă oraşul cu un teanc de fotografii originale, în căutarea istoricului personaj...*" În cele din urmă, „Kerenski" se prezentă el însuşi! Era Nikolai Popov, student din Leningrad, expediat de colegii săi care-i remarcaseră asemănarea izbitoare cu fostul premier. Mulţumită anunţurilor publicate, fuseseră recrutate şi sosiile celorlalţi miniştri. Personajele taberei

revoluționare nu se cuveneau, însă, să fie căutate prin „mica publicitate", ci numai printre cadrele „sănătoase" din activul raioanelor de partid! Unii dintre ei, ca de pildă Podvoiski, acceptaseră chiar să-și joace propriul rol. Mai complicat stăteau însă lucrurile cu rolul lui Vladimir Ilici Lenin...

Ca personaj, Lenin nu apăruse pînă atunci decît aluziv în filme, și abordat totdeauna cu cea mai mare prudență. În *Chemarea lui*, abilul Protazanov îl evocase prin secvențe de film documentar, iar realizatorul unei alte producții comemorative, *Cum se ducea Petia la Ilici*, îi marcase prezența printr-un montaj fotografic.[8] Însăși intenția de a distribui un actor în rolul legendarului conducător al Revoluției trezea rezistență. Lui Maiakovski, de pildă, tentativa îi părea de-a dreptul insolentă. Krupskaia, soția lui Lenin, era categoric împotriva recurgerii la serviciile unui actor profesionist, acceptînd, în schimb, principiul tipajului, sugerînd ca interpretul să fie recrutat neapărat din rîndul clasei muncitoare.

În consecință, au fost examinate, timp de luni de zile, mii de fotografii ale candidaților recomandați prin filiera organizațiilor de partid. Fără rezultat! Rezolvarea avea să vină de departe, tocmai de la Novorosiisk, unde tot un cineast, regizorul Barski, care turna acolo filmul intitulat *Prizonier la albi*, depistase în rîndul figuranților unul care semăna izbitor cu Ilici. Era muncitor și — mai mult chiar! — lucrase la uzinele Putilov, citadela revoluționară a Petrogradului. Într-un cuvînt, Vassili Nikandrov corespundea din toate punctele de vedere, dosarul lui de cadre era fără reproș, iar fotografiile convingeau pe toată lumea. Alegerea fiind ratificată atît de soția lui Lenin cît și de sora acestuia, Nikandrov se pregătea, plin de zel, pentru întîlnirea cu nemuritorul personaj. Vizita neostenit muzeele, conspecta conștiincios lucrările de bază ale lui V.I. Lenin și, cu ajutorul celor care-l cunoscuseră personal pe ctitorul statului sovietic, își însușea scrupulos gesturile-i caracteristice, maniera de a vorbi, mersul lui Vla-

dimir Ilici. În acest efort de cercetare, îl avea, statornic, alături pe Maxim Ştrauh, el însuşi, mai tîrziu, un remarcabil interpret al lui V.I. Lenin.

Dar „personajul" care-l interesa cel mai mult pe Eisenstein era, desigur, mulţimea, eroul fundamental al întregii sale creaţii. Intuiţia „fotogeniei" mulţimii o avusese — ce-i drept — cinematograful încă mulţi ani înaintea apariţiei filmului sovietic. Poate că inspirat de talazurile umane ale *Intoleranţei* scrisese Wachel Lindsay, poet american şi autor al uneia dintre primele încercări mai serioase de sinteză a „aventurii" istoriei cinematografului, acel profetic elogiu adus virtualităţilor filmice ale „mării omeneşti". *„«Mare» nu în sens figurat, ci în sens literal"* — preciza Lindsay — şi între exemplele pe care le sugera figurau nu numai *„vîrtejul perechilor în sala de bal"*, nu numai *„freamătul mulţimilor în pieţe"*, ci şi *„unduirea capetelor la întrunirile politice"*, ba chiar şi „agitaţia maselor de grevişti în straie trenţuite". Încă în 1915, poetul vizionar afirma că această „mare" este, în sens dramatic, *„soră cu Atlanticul sau Mediterana. Fiindcă întocmai ca acestea îngăduie invenţiei «kinetoscopului» să desfăşoare în faţa spectatorului elemente dramatice panoramice. Conformîndu-se legii compensaţiei, cinematograful, surd pe de o parte, la pasiunile personale, ar fi extrem de eficace în exprimarea pasiunii mulţimilor . . ."*[9]

Zece ani mai tîrziu, autorul lui *Potiomkin* nu numai că putea fi de acord cu un asemenea mod de a vedea lucrurile, dar opunea chiar teoretic cinematograful mulţimilor *„materialului ficţionar individual, propriu filmului burghez"*. E drept că, la Leningrad, Eisenstein găsea o adevărată tradiţie în transformarea mulţimii ca substanţă de spectacol. Încă din primii ani după Revoluţie, aici se puseseră „în scenă"* adevărate „mistere* revoluţionare", spectacole de masă cu

---

* „Mister" în sens de lucrare dramatică medievală şi spectacol, pe care arta revoluţionară le va adapta cerinţelor ei, atît în Franţa anului 1879, cît şi în Rusia anului 1917.

titluri ca *Gestul** *Internaţionalei a III-a*, *Misterul de 1 Mai*, *Blocada Rusiei* sau *Misterul muncii eliberate*. Aceste spectacole cu reprezentaţie unică se desfăşurau în faţa cîte uneia din clădirile monumentale ale oraşului şi întruneau laolaltă actori profesionişti şi uriaşe figuraţii de amatori. *Misterul muncii eliberate*, de pildă, pus în scenă la 1 mai 1920, antrenase mii de figuranţi într-o acţiune decupată în 170 de episoade (tăieturi de montaj, am putea spune, pentru că astăzi ele ne apar ca „filmul fără peliculă" al lui Kuleşov). La începutul anilor '20, leningrădenii participaseră chiar la o reconstituire a asaltului Palatului de Iarnă.

Cetatea revoluţionară care năzuise timp de un deceniu să-şi fixeze tradiţia eroică înscrisă în piatra superbelor sale pieţe şi „prospecte", aştepta acum de la cel mai bun cineast al ţării s-o treacă în legendele ecranului. *„Ne trebuie un film în stare să zguduie lumea pentru a doua oară"* — îi spusese Podvoiski lui Eisenstein, şi cineastul, cu umerii frînţi de povara răspunderii, notase intimidat în jurnalul său: *„După asemenea cuvinte, ţi-e şi teamă să mai filmezi!..."*

Mulţimea, personaj predilect la Eisenstein, apare încă din prima imagine a filmului în secvenţa demolării statuii ţarului Alexandru al III-lea, uvertură de neuitat care deschide poemul cinematografic al lui Octombrie. Mai întîi, vedem monumentul dominînd obscuritatea nopţii: ţarul, pe tron, cu sceptrul în mîna dreaptă, în cealaltă cu globul imperial. Planuri-detaliu se derulează în cadenţă solemnă: coroană, sceptru şi vulturi imperiali străjuindu-le. Statuia a coborît parcă de milenii din cerul întunecat şi stă, de neclintit în inima cetăţii, precum un idol. Dar dintr-o dată, în piaţă, pe trepte, în anfiladă, pătrund, zbuciumate, torentele umane. Şuvoaiele au spart, parcă, zăgazuri seculare şi izbesc acum inexpugnabilul soclu al imperatorului. Siluete minuscule se caţără pe statuie, scări elastice sînt

---

* *Chansons de geste* — poem epic medieval.

sprijinite de umerii de piatră, o femeie a prins o frînghie groasă aruncată de jos şi croieşte un laţ, alte sfori înlănţuie grumazul, gleznele ţarului Alexandru. E ca o mulţime liliputană, asaltînd colosul unui Gulliver neputincios. Capul împăratului se clatină şi, înaintea prăbuşirii, balansul sugerează un soi de uluire, apoi se desprind globul, sceptrul, tot ceea ce cu puţin înainte părea menit de zei pentru veşnicie. În cele din urmă, statuia însăşi basculează pe soclu şi se prăbuşeşte spre spectator...

„TUTUROR! ... TUTUROR! ... TUTUROR!..."*

Doi bărbaţi se îmbrăţişează, felicitîndu-se. Dar nu sînt cei ce au luat înainte, cu asalt, idolul de bronz. Foamea nu le-a înscris pe chipuri noblețea revoltei, nici frontul, paloarea celor ce-au privit moartea în faţă. Sînt negustorii, „vardiştii", oratorii partidelor burtă-verzimii, ei sînt cei care-şi urlă, acum, trimful. Şi nu baionetele, ci cădelniţe se leagănă acum în soare. *„Tuturor!"* Mitropolitul cădelniţează surîzător: *„Să ne trăiască guvernul provizoriu!"*

Definitorie şi cu totul particulară această capacitate a lui Eisenstein de a decupa, la cel mai propriu mod al cuvîntului, valul uman în molecule individuale, personalizate, în chipuri şi tipuri, în *caractere*. După mai bine de jumătate de secol, cînd un reputat regizor contemporan ca Serghei Bondarciuk a încercat să abordeze din nou, cinematografic, istoria neuitatelor evenimente revoluţionare, unul din handicapurile pe care nu le-a putut depăşi a fost tocmai această sinteză, în imagine, a generalului cu individualul. Pentru superproducţia sa internaţională *Clopotele roşii*, Bondarciuk a dispus de resurse materiale practic nelimitate, de armate de figuranţi, de un detaşament de interpreţi recrutaţi din Europa pînă în America, dar, în scenele de masă, filmul nu poate

---

* Începutul proclamaţiei care, în februarie 1917, vestea abolirea monarhiei şi instituirea Republicii Ruse.

evita monotonia tentativei de a stupefia unilateral prin cantitate.

Văzînd filmul lui Bondarciuk, văzînd dreptunghiul ecranului său înnegrit ineficace de adevărate furnicare umane nu poţi să nu remarci, cu satisfacţie, că ceea ce dă valoare şi rezistenţă unui film, în pofida timpului scurs peste el, nu sînt procedeele de ultimă oră, nici modele, nici tehnica, oricît de sofisticată, nici acumularea de mijloace, ci, înainte de toate, geniul artistului, originalitatea viziunii sale şi poate , nu în ultimă instanţă, angajarea pătimaşă în tratarea temei. Văzînd imaginile de Epinal ale filmului *Clopotele roşii,* nu poţi să nu-l opui personajului-mulţime din *Octombrie,* format din alternanţa grupurilor compacte cu grosplanuri groteşti şi definitorii, caricaturi trase cu verva şi veninul unui Daumier.

Matroana cu pălărie din secvenţa-uvertură se închină mijind evlavioasă ochii; politicienii buhăiţi schimbă felicitări ... *„Tuturor! ... Tuturor!...“* Să fie chiar „tuturor“? Să fie de felicitat şi cei care pe front se înfrăţesc cu moartea? Cei care zac, acolo, în mlaştinile din sînge închegat ale tranşeelor?

Armele îşi înfig baionetele în pămîntul încărunţit de ninsoare şi pe cîmpul gol a apărut o stranie pădure din puşti. Şi iat-o, însufleţită, dintr-o dată, de bărbaţi care aleargă unii spre alţii, nu spre „lupta corp la corp“, ci dintr-un îndemn interior comun al fraternizării. Soldaţii cu căciuli îi îmbrăţişează pe cei ce poartă coifuri cu vîrf însăgetat. Unul a luat într-o mînă o căciulă, în cealaltă o cască, şi le apropie una de alta de parcă le-ar îmbrăţişa. Era atît de simplu, dar le-a trebuit atîţia ani de front ca să înţeleagă! ...

Şi brusc, peste această explozie a fraternizării, apare umbra sinistră a vulturului imperial cu aripi desfăşurate. Un ins în frac păşeşte pe parchetul superb al unei ambasade străine. E diplomat oare? ... Lacheu să fie? ...
Cîte ceva din fiecare. El întinde un mesaj primit de o altă mînă îngrijită: *„Guvernul provizoriu*

va respecta angajamentele luate față de Aliați". Din nou vulturul bicefal și din nou paturile de pușcă profilate pe cer. Și o explozie în plan general. Panica soldaților care, căutînd adăpost în tranșeele lor, se împart din nou în tabere adverse. Bucuria fraternă s-a risipit și, pe chipuri, a apărut din nou, animalică, spaima de moarte...

Și din nou a apărut și foamea pe chipul celor de la oraș. Siluete livide înșiruite în cozi fără nădejde. Totul ca înainte... Război și foame! Noapte de nepătruns...

Noapte...

Dar întunericul a și fost măturat de lama orbitoare a unui proiector. În această noapte fără de nădejde, s-a ivit deodată lumina. Proiectoarele mîngîie, cu căldura razelor lor, talazurile mării omenești, care la 3 aprilie 1917, în fața Gării Finlandeze, îl așteptau pe Lenin din exil. Încordare, pe chipuri. Un fior trece printre rînduri: EL! Două picioare cățărîndu-se pe roata unui camion, o siluetă care se avîntă, un steag care-și desfășoară faldurile și...

JOS GUVERNUL PROVIZORIU!
TOATĂ PUTEREA SOVIETELOR!

Chemările istoriei sparg liniștea de piatră a filmului mut.

Ciudată violența cu care, atunci, în 1927, a fost refuzată această secvență care astăzi emoționează prin potențialul ei artistic și evocator. Maiakovski, atît de înrudit totuși cu Eisenstein, scria mușcător: *„Este detestabil să vezi un ins oarecare luînd poza lui Lenin, mișcîndu-se în felul său, și toată această aparență exprimînd doar vidul, absența totală a vieții..."*[10] Eisenstein însuși, după ce vizionase materialul de lucru, își exprima într-o scrisoare către Aleksandrov nemulțumirea: *„De ce oare, în planurile de ansamblu ale sosirii, nenorocitele acelea de ferestre au fost iluminate din spate și nu exclusiv dinspre arcadă? Asta ratează totul și, cum cerul este absent, piața aduce a cutie de chibrituri!"*[11] Piața — cutie de chibrituri? Cu tot aver-

tismentul lui Maiakovski, cu toată insatisfacția lui Eisenstein, secvența gării finlandeze mi-a apărut, la revederea filmului, monumentală și convingătoare. Sigur, Nikandrov e doar o sosie, în cadrele discursului Lenin e mai mult semnificație decît personaj. Dar încărcătura secvenței o dă nu atît prezența eroului, cît ansamblul, tabloul-afiș pe care-l reușesc Tisse și Eisenstein din unghiuri care exprimă elan, dinamism și forță, evocînd experiența unor extraordinari creatori de manifeste plastice, în epocă, precum Chagall, Lissitzky, Deineka și chiar Maiakovski. Gestul lui Lenin, mîna întinsă spre viitor, comună atîtor creații monumentale depășește, în insolitul punerii în cadru și în clocotul montajului, convenționala simbolică, devenind o autentică chemare a adîncurilor și speranței umane.

Eisenstein avea, firește, dreptul la propria sa insatisfacție, fiindcă nemulțumirea de sine a adevăratului artist e cea care îl propulsează mereu înainte. Așa cum nemulțumit se arată, în jurnalul său, de o altă secvență intrată totuși în antologii: demonstrația din iulie. Cineastul dorea să reconstituie, la intersecția bulevardelor Sadovaia și Nevski, sălbatica reprimare a coloanelor muncitorești care manifestau în iulie 1917 în favoarea Sovietelor. Șapte mii de figuranți, dintre care două sute de entuziaști aleși pe sprînceană, desfășuraseră repetiții noaptea: cît să alerge, în ce loc al pieții să se adăpostească, în care punct să se prăbușească „loviți". Celor două sute de „victime" li se distribuiseră umbrele, galoși, șepci, pachete, sacoșe pe care trebuiau să le „piardă" cînd mulțimea celor șapte mii evacua în panică piața. În fața camerelor de luat vederi, pe asfalt, trebuiau să rămînă nu numai trupurile celor căzuți, ci și obiectele pierdute în învălmășeală. Numai că cineaștii nu luaseră în considerație înalta conștiință a miilor de figuranți care nu fuseseră avizați. În momentul fugii dezordonate, aceștia au început să adune obiectele „scăpate", întrebînd plini de zel: „*Cine a pierdut umbrela?*", „*A cui e sacoșa?*" Și în cadru n-a rămas nici urmă de „obiecte pierdute" ...

Insatisfacția autorului nu împiedică utilizarea acestei secvențe în zeci de filme de montaj ca *document*, tocmai datorită autenticității și expresivității ei. Cine-ar mai sesiza în această splendidă și tragică pulverizare a furnicarului mulțimii negre, lipsa sacoșelor de pe caldarîm. Ceea ce remarcă spectatorul cu acuitate este ingeniozitatea cu care tăcerea filmului mut este spartă de răpăitul mitralierei: peste imaginea zvîcnirilor țevii care împrăștie moartea, este supraimpresionată figura ofițerului care trage; de fapt nu supraimpresionată, ci intercalată în montaj, cîte 2—3 fotograme, ceea ce creează iluzia optică a supraimpresiei, sugerînd în același timp cadența rafalei „asurzitoare".

E greu să recunoști această scenă în documentul inițial cu care au pornit la drum cineaștii, un scenariu abundînd în indicații generale ca acestea: *„Din mitralierele guvernului plouau plumbii asupra rebelilor". „Sîngele curse pe asfalt, amestecîndu-se cu praf și coji de semințe"* — prevede decupajul — dar soluția secvenței i-a venit cineastului abia cînd a avut în fața ochilor atît geografia concretă a intersecției Sadovaia—Nevski, cît și miile de figuranți. Se repetă aici procesul uimitor al transformării dosarului *1905* într-un film nou, imprevizibil chiar pentru regizor căruia ideea celor mai sublime episoade ale filmului — scara, dimineața cețoasă, prelata — i le inspirau rezistența materialului și accidentele providențiale. Iată cum sună un fragment al scenariului *Octombrie:*

„120. *3—5 iulie. Zile memorabile, cînd burghezia a dat curs liber . . .*
121. *. . . dușmăniei împotriva bolșevicilor.*
122. *Băieți de familie bună ucideau, turbați, muncitorii.*
123. *Devastau Palatul Kseșinskăi,* unde era agățată o placă:*
C. C. AL PARTIDULUI SOCIAL-DEMOCRAT MUNCITORESC RUS (*Bolșevic*).

* Kseșinskaia, balerină, favorită a țarului, în palatul căreia, după revoluția din februarie, s-a instalat P.S.D.M.R.

124. *Murdărită, călcată în picioare, această placă fu făcută bucăți.*
125. *Muncitorul Voinov care ținea în mînă un număr din «Pravda Soldatului» fu măcelărit, fața zdrobită, membrele rupte*".[12]

Asemenea generalități, locuri comune impresionante doar ca mărturii istorice, au foarte puțin de-a face, uneori chiar deloc, cu secvențele corespunzătoare din filmul finit. În planul care corespunde nr.-ului 125 din scenariu, muncitorul strînge la piept nu „Pravda Soldatului", ci un steag pe care încearcă să-l salveze de represiune. Escaladînd un zid pe malurile Nevei, el dă de o pereche lungită pe chei: o tînără domnișoară cu umbreluță în hîrjoană cu un ofițer. *„Un bolșevic"*, se alarmează amorezul, și vrînd să-și demonstreze bărbăția se avîntă în vînătoare. Cît despre domnișoară, pentru ea linșajul care urmează este o adevărată „atracție". Și în timp ce gloata furioasă sfîșie steagul și înghite silueta fremătîndă a tînărului muncitor, Eisenstein introduce în avanscena secvenței sale, elemente noi: o trăsură, hoitul unui cal alb și o fată, în rochie albă, prăbușită alături. Ei sînt dispuși la limita celor două „aripi" care formează podul mobil de peste Neva ...

Mișcarea următoare începe, imperceptibil, ca o zvîcnire. La început lungile plete ale tinerei tremură ca sub o boare de vînt. Tablierul podului se desface lent, la fel de chinuitor de încet cum se prăbușea femeia cu căruciorul de pe scara Odesei. Cadavrele parcă freamătă, calul alb alunecă ușor, podul se mișcă, se desface ... Degeaba am căuta în scenariu cea mai mică referire la podurile Leningradului. Momentul revelației ni l-a relatat mai tîrziu cineastul însuși, care, după o epuizantă noapte de filmare în biblioteca țarului, s-a apropiat de fereastră privind prin ea *„brațele gigantice ale podului Palatului, întoarse spre cer ca mîinile unui înecat. Și în imaginația mea* — povestește Eisenstein — *brațele podului se încarcă deja cu viziunea unei trăsuri sfărîmate, a unui cal rănit*

de gloanțe, în timp ce razele soarelui care alunecă peste pod devin buclele aurii ale unei fete în agonie..."

În realitate, podurile „Veneției Nordului" se desfac *numai noaptea*, pentru a face posibilă circulația navelor de tonaj greu. Eisenstein a apucat să le vadă ridicate în zorii unei dimineți providențiale și le-a proiectat magistral în filmul său, dar cu o solidă motivație dramatică: ridicîndu-le în plină zi, guvernul provizoriu încearcă să izoleze, astfel, cartierele muncitorimii răzvrătite, de centrul orașului.

Așa se zămislește o nouă antologică „atracție" eisensteiniană: grinzile de oțel care susțin podul gliseză încet, cele două punți se despart, brațele femeii alunecă, pletele-i atîrnă în gol. Planul înclinat al unui braț de pod rostogolește hoitul calului care rămîne suspendat, avînd trăsura în contragreutate. Pe chei, ca furnicile, aleargă oameni care se adăpostesc după cadavrele ce alunecă de pe punte. Femei cu pălării înflorate se amuză privind spectacolul de pe malul opus. Iar aripile podului se desfac din ce în ce mai larg...

Aceasta nu este numai „atracție" eisensteiniană, ci în același timp *gag*, efect vizual, acționînd direct și irezistibil asupra sensibilității spectatorului. Un gag nu e neapărat comic prin natura sa. Este de remarcat, de pildă, faptul că Meyerhold* descoperea chiar o fundamentală înrudire de mijloace între Chaplin și Eisenstein! Pornind de la o cunoscută aserțiune a lui Pușkin — „cele trei coarde ale imaginației pe care drama le face să vibreze sînt rîsul, mila și groaza — faimosul om de teatru constata că în vreme ce la Chaplin predominau primele două, Eisenstein așeza pe primul plan, alături de compasiune, spaima. „*Eisenstein* — aprecia Meyerhold — *îți evocă pînzele lui Goya sau paginile de groază ale lui Dostoievski, în vreme ce Chaplin ni-i reamintește pe Dickens sau Twain...*"[13]

---

* V. E. Meyerhold (1874—1940), celebru om de teatru sovietic.

Şi, într-adevăr, podul din *Octombrie*, hoitul calului alb şi trăsura evocă, prin forţa sentimentului de anxietate, coşmarele intitulate de către Goya *Ororile războiului* şi poate că Picasso însuşi şi-a amintit de secvenţă atunci cînd, descriind strigătul de agonie al Guernicăi, ar fi putut revedea coama despletită a frumosului animal din filmul eisensteinian fluturînd în vînt deasupra fluviului. Într-un tîrziu, hamurile se vor rupe, trăsura se va prăbuşi dezechilibrată, iar căderea calului în gol va fi dilatată în patru fraze de montaj greu de uitat. Întreaga secvenţă este de o frumuseţe atroce şi — îşi aminteşte scriitorul Viktor Şklovski — după turnarea ei, Eisenstein devenise mai sigur pe sine. „*Scara am şi filmat-o!*", — rîdea el, pentru că asemenea scării din *Crucişătorul Potiomkin*, intuia în secvenţa podului, stîlpul de rezistenţă al lui *Octombrie*.

LA MAGAZINUL UNIVERSAL „MURR ŞI MARYLISE"...

Filmările porniseră într-o cadenţă infernală. Aleksandrov turna cu Vladimir Nielsen, iar Eisenstein, care făcea, ca totdeauna, echipă cu Tissé, profita de fiecare pauză pentru a scotoci, fermecat, aidoma unui băieţaş căruia i se dăduse o nouă jucărie, pînă şi cele mai uitate unghere ale Palatului. Un instantaneu fotografic l-a surprins pe tronul sculptat în aur al Romanovilor, aruncînd dezinvolt un zîmbet posterităţii. De fapt, în sălile pustii, nu o deşartă iluzie a grandorii căuta cineastul, ci umbra inspiraţiei. Colecţia de generalităţi juste pe care o prezentase Consiliului artistic al studioului, drept scenariu, nu-i mai poate fi acum de mare folos. Ideile şi le descoperă numai în ambianţa barocă a viitoarelor filmări, printre obiectele în mijlocul cărora şi-au trăit traiul ţarul, ambiţiosul său urmaş, avocatul Kerenski, ca şi celelalte personaje ale tragicomediei pe care, în acest decor somptuos, a plăsmuit-o istoria. Palatul însuşi îi apare ca un imens bazar, asemenea celebrului magazin universal petersburghez „Murr şi Marylise", cum îl şi denumeşte într-una din scri-

sorile sale către Aleksandrov, numai că multe dintre sortimentele acestui bazar imperial le va „cumpăra", transformîndu-le în „tropi de montaj". Pentru că întocmai cum tropul, figură de stil, dă cuvîntului un alt sens decît cel care-i e propriu, şi construcţia de montaj poate conferi, prin juxtapunerea cadrelor, un sens diferit imaginilor şi obiectelor filmate.

Secvenţa scării — fiindcă şi *Octombrie* are o scară — este concepută pe această bază a „tropilor de montaj", din cîteva elemente disparate: trepte monumentale, o statuetă de marmură reprezentînd o femeie întinzînd solemn o cunună de lauri, o carafă cu dopul asemănător unei coroane imperiale, cîteva servicii de cristal, un ceas în formă de păun şi un pluton de soldaţi de plumb, toate aduse nu din recuzita studioului, ci culese în „rafturile" Palatului, obiecte pe care „clientul-cineast" îşi fixează privirea, conferindu-le în imaginaţie o nouă, o paradoxală valoare de întrebuinţare. Să le urmărim în acţiune, dispuse în ceea ce Eisenstein denumea „mizancadru".

Pe scara albă, strălucitor de albă, urcă solemn, cu aerul unui învingător ostenit, Kerenski, politicianul burghez în plină ascensiune. Din spate, pătrunşi de gravitatea momentului, îl urmează doi aghiotanţi spilcuiţi. Între cadrele solemnei înălţări apar inserturi: *Comandantul suprem* (şi Kerenski mai urcă două-trei trepte), *Ministru al războiului şi marinei* (ascensiunea continuă), *prim-ministru* (picioarele îmbrăcate în jambiere de piele „atacă" treptele) şi nu mai e o simplă urcare pe o scară funcţională, ci un destin în plin avînt. Treptele de marmură ale scării au devenit trepte ale onorurilor, trepte larg pardosite cu linguşiri. Fiindcă intervine acum un nou personaj: statuia care-l aşteaptă întinzîndu-i, parcă anume, „providenţialului cuceritor", meritata-i cunună de lauri. *Speranţa patriei sale şi a Revoluţiei* — proclamă un alt insert...

Evident că în această solemnă înălţare vom întrezări curînd persiflanta demitizare a măruntului personaj, vanitatea lui de parvenit ca şi ambi-

țiile lui ridicole. Faptele istorice atestau de altfel că „revoluționarul" prim-ministru refuzase Palatul Mariinski care-i fusese propus inițial, ținînd morțiș să preia ca reședință grandiosul palat al Romanovilor. Cum se va fi simțit parvenitul avocățel în fața spilcuitului corp al lacheilor? — se întreabă, parcă, Eisenstein. În filmul său, aceștia își privesc, țepeni și servili, noul stăpîn. Un ofițer salută slugarnic, în timp ce Kerenski se străduiește să găsească o atitudine cît mai demnă, deși ținuta îi e în mod evident dominată de cea a majordomului.

Ajuns în fața monumentalelor uși străjuite de vulturul bicefal, care adăposteau apartamentul particular al împăratului, noul locatar ezită intimidat. Doi lachei își dau coate, disimulîndu-și zîmbetul disprețuitor: „speranța patriei", „nădejdea revoluției" nu îndrăznește să împingă nici măcar o ușă. În cele din urmă, cele două porți sînt, totuși, date în lături și, în acest moment, Eisenstein avansează pe eșichier o nouă piesă din recuzita „magazinului" Romanovilor: un ceas-păun care-și desfoaie, falnic, penajul de bronz. Bizarul orologiu îi fusese oferit cîndva Ecaterinei cea Mare de către faimosul ei favorit, Potiomkin. Cineaștii s-au distrat o vreme cu el, încercînd să-l pună în funcțiune, dar de zeci de ani nimeni nu-i mai cunoștea secretul. Îndărătnici, Nielsen și Aleksandrov au început să-i investigheze măruntaiele și, după o salutară și inspirată intervenție mecanică, pasărea a binevoit să-și etaleze întreaga splendoare a cozii în cîmpul camerei...

Așadar, ușile s-au deschis, pasărea și-a „desfoiat" penajul, Kerenski și-a luat în primire reședința: apartamentul țarinei Alexandra — porțelanuri, mobilă de epocă, ciucuri, bibelouri, tot felul de bagatele ornamentale și, în alcovul împărătesei, tolănit solemn, Aleksandr Kerenski...

Un nou Aleksandr? Încă un monument de demolat? Din nou se vor prăbuși coroane și sceptre?...

Cu brațele încrucișate sub vestă, impostorul urcă semeț treptele. Pe un palier s-a oprit, contemplînd sfidător o statuetă a lui Napoleon Bonaparte.

Statuia are — și ea! — brațele încrucișate sub vestă. Napoleonul de ghips îi prezintă onorul lui Aleksandr Kerenski! Napoleon? Împărat? Totul pare atît de simplu. Un val revoluționar, o poză marțială și istoria se va repeta, docilă...

Un șir de pahare de cristal. Un alt șir. Așezate milităreşte, ca pentru paradă. Și acum au apărut chiar soldați, de plumb, prezentînd onorul. Grenadirii lui Aleksandr Kerenski! Garda palatului încremenită în flanc. Fața lui Kerenski aplecată peste o tablă de șah fără pioni. În prim-plan, patru carafe care se îmbucă, încununate de unul și același buşon-coroană. Totul e posibil! Înșurubează bine coroana și...

Jet de vapori lansat de urletul sirenei. Suită de prim-planuri: coroana carafei și jetul sirenei, coș de uzină fumegînd și din nou coroană. *Revoluția e în primejdie!* Kerenski contemplă mofluz carafa și coroana...

Judecat prin prisma montajului tradițional al filmului narativ, asemenea secvențe rămîn incomprehensibile, haotice, confuze, pot fi interpretate chiar ca „erori" de compoziție. O și afirmă Jean Mitry, cunoscut autor al tratatului *Estetica și psihologia cinematografului*[14], cînd observă, referindu-se la ascensiunea de pe scara Palatului de Iarnă: *„Scara aceasta n-are decît 30 de trepte; ea duce doar pînă la primul etaj! Kerenski este văzut, deci, sub unghiuri diferite, urcînd de cîteva ori aceleași trepte. Ideea este de a reliefa absurdul acțiunii sale, vanitatea și grotescul ei. Kerenski merge, dar nu înaintează. Realitatea este, însă, falsificată..."*

Îl interesează, însă, pe spectator, măcar un singur moment, numărul de trepte real? Evident că în fața unui asemenea sistem de referință al analizei, metoda cineastului devine vulnerabilă. Dar în *Octombrie*, Eisenstein încerca o experiență de un tip deosebit, năzuia spre un realism superior aparențelor realului care revendica o apreciere și abordare pur intelectuală. Pornind de la „cearta limbajului imaginii cu cel al logicii", manifestă în cultura umană de milenii, Eisenstein își afirma convingerea că rezolvarea nu poate fi dată decît în lim-

bajul dialecticii. „*Arta nouă* — proclama autorul lui «Octombrie» — *trebuie să pună capăt dualismului dintre sferele sentimentului și rațiunii. Științei trebuie să-i redăm sensualitatea, iar procesului intelectual, flacăra și pasiunea...*" Nici o artă n-ar putea răspunde mai complet acestei provocări decît acea „*sinteză a filmului documentar, emoțional și absolut*", care este cinematograful intelectual.[15]

În perioada în care lucra la filmul revoluției din Octombrie, forma cea mai avansată de montaj îi părea lui Eisenstein hieroglifa, ideograma. În sistemul scrierii japoneze, imaginea apei alăturată unui ochi înseamnă a plînge, imaginea unei urechi lîngă o ușă: a asculta, iar imaginea unui cuțit și a unei inimi semnifică tristețe. Acesta e montajul! — exclamă Eisenstein. Combinația a două hieroglife din cele mai simple nici nu e o sumă, ci un produs. În mod analog, nici imaginea nu trebuie să fie o literă de alfabet simplă și rigidă, ci o ideogramă bogată în inepuizabile semnificații. „Intelectualitatea" cinematografului către care tinde Eisenstein nu îngustează însă accesibilitatea imaginii. În fapt, cineastul nu face decît să transpună în domeniul imaginii însuflețite, lapidarul, caracterul simbolic, forța agitatorică a celor mai bune afișe-manifest ale epocii. Filmul său însuși devine de fapt un afiș-frescă, o „vitrină ROSTA" în mișcare.* În cazul secvenței ascensiunii parvenitului Kerenski, conflictul nu se mai dezvăluie pe planul tradiționalei expuneri dramatice, ci e strămutat în confruntarea dintre simbolurile a două ideologii contrare.

Această metodă atinge culminația în secvențele care evocă tentativa generalului Kornilov de a înlătura Guvernul Provizoriu și a restaura monarhia. Kornilov își desfășoară atacul „*În numele lui Dumnezeu și al Patriei*" și, prin intermediul metodei sale de montaj, Eisenstein descompune

---

* Vitrinele agenției de presă sovietice ROSTA deveniseră celebre pentru promptitudine și elocvență agitatorică în comentarea evenimentelor la zi.

această lozincă în părțile-i constitutive, dezvăluindu-i vidul. Întîi analizează noțiunea de Dumnezeu. Un șir de imagini aparent disparate configurează într-o rapidă suită de planuri aria și evoluția categoriei: clopotnița unei catedrale baroce, martiriul lui Crist într-o sculptură medievală, din nou clopotnița, cadre de frescă religioasă, o statuie a lui Buda, un idol tibetan învăluit în fum, masca unui dragon cu botul deschis fioros, un alt Buda, o amuletă eschimosă, efigii și măști africane, orbite care seamănă groaza alături de piese ale artei universale ce stîrnesc, prin originalitatea și perenitatea lor, admirația privitorului — întreaga recuzită a transcendentului adunat de milenii e concentrată în această suită de imagini. Din desfășurarea ei se clarifică, treptat, un conflict între Dumnezeu ca noțiune și pulverizarea reprezentării sale simbolice. În timp ce la începutul secvenței (clopotnița și patimile lui Crist) imaginile sînt clare, cu fiecare cadru insolit adăugat, noțiunea dumnezeirii este din ce în ce mai încețoșată în diversitate și abstract, conducînd în mod inevitabil la concluzii laice cu privire la adevărata origine a tuturor zeităților. O prejudecată este, astfel, discreditată printr-o suită gradată de imagini, premeditată și extrem de lapidară, poate chiar prea abruptă. De altfel chiar realizatorul căuta în acest tip de montaj nu fluiditatea, ci coliziunea, după cum singur mărturisește într-o descriere a secvenței: *„Am intercalat cadrele unui Crist baroc (radios în aureola sa strălucitoare) cu altele reprezentînd masca în formă de ou a Uzumei, zeița veseliei. Contrastul dintre forma închisă în ou și forma grafică de stea a produs efectul unei explozii instantanee — efectul unei bombe sau al unui șrapnel . . .“*[16]

În mod analog este demistificată, într-o a doua serie de imagini, noțiunea de „patrie“ a generalului Kornilov, printr-o succesiune rapidă de medalii, eghileți, franjuri, toată strălucirea de paradă care nu ascunde decît voința de a domina și exploata. În asemenea imagini, structura narativă tradițională a filmului „cu story“ este definitiv abandonată,

fiecare plan adăugat nu mai continuă acțiunea cadrului anterior, ci aduce un argument nou în ascensiunea spre concluzia urmărită.

Uneori, această confruntare pe planul simbolurilor capătă finalități comice, generînd o formă superioară de rîs, cel intelectual. Mobilul acțiunii lui Kornilov este restaurarea țarismului. Eisenstein exprimă această idee recurgînd din nou la cadrele prologului, cele ale demolării statuii lui Alexandru III. Numai că, de astă dată, pentru a reliefa absurditatea tentativei generalului, folosește filmarea inversă. Momentul se recompune: întîi tronul care face un salt pe soclu, urmat de trunchiul statuii imperiale, de membre, în cele din urmă și de cap, care se clatină, batjocoritor — de astă dată, în echilibru instabil —, pe gît. Același mitropolit repartizează zîmbitor, binecuvîntările, în timp ce falnicul general, pornit să realizeze imposibilul, ni se înfățișează călare. Iată și o statuie a lui Bonaparte călare. Cele două planuri — Kornilov—Bonaparte — sînt întretăiate mereu mai rapid, pînă ce se revine la coroana-bușon din fața lui Kerenski. Primul ministru înfruntă istoria în picioare, cu brațele încrucișate. Două statuete ale lui Bonaparte se măsoară amenințător, față în față. Doi Bonaparți e prea mult... În secvența aceasta, personalitățile istorice, mobilurile și acțiunile lor sînt figurate ironic, exclusiv prin intermediul obiectelor. Este firesc ca o astfel de sfidare a deprinderilor spectatorului, această renunțare a succesiunii cronologice de acțiune, acest atentat la rutină, să provoace impresia unei neclarități, sporită de lipsa de informație istorică a publicului contemporan în ce privește detaliile mai subtile ale desfășurării evenimentelor istorice reale. Abundența, în montajul secvenței zeilor, a statuilor budiste și efigiilor orientale ar cîștiga, de pildă, în justificare dramatică, în urma precizării că trupele lui Kornilov erau formate, în majoritatea lor, din populații caucaziene, așa încît, în propaganda sa, generalul nu ezita să-și mascheze acțiunea contrarevo-

luţionară sub forma unei cruciade... musulmane împotriva bolşevicilor.

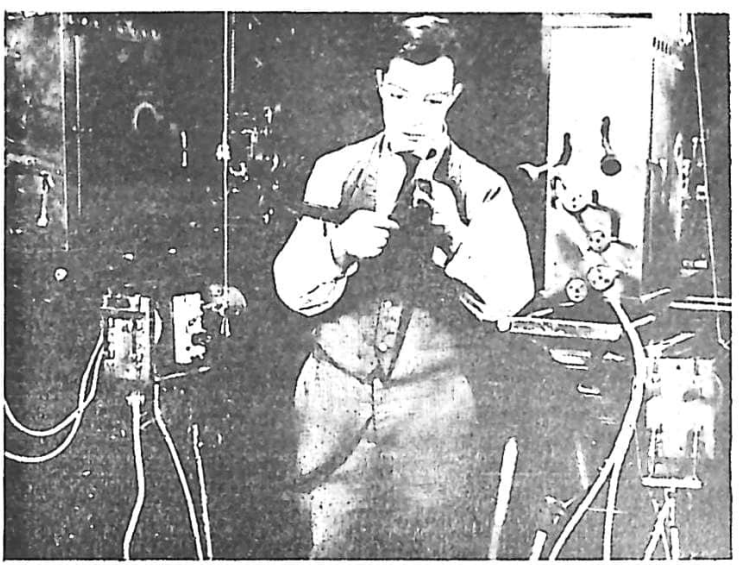
„Cruciada musulmană" a lui Kornilov îi sugerează cineastului încă o secvenţă „de suspense" în care poate apăsa pe pedala groazei. Este vorba de cea dedicată „diviziei sălbatice", grup de şoc al cavaleriei recrutat din neîmblînzite triburi caucaziene. În pofida spaimei pe care o răspîndea fie şi numele diviziei, în pofida derutei care a caracterizat acţiunile Guvernului Provizoriu, agitatorii revoluţionari au reuşit să dezamorseze răscoala fără vărsare de sînge. Eisenstein evocă acest moment prin acumulare iniţială de tensiune: muncitorii se pregătesc, încordaţi, pentru confruntarea armată ce pare de neevitat. La Smolnîi se distribuie arme. Într-o gară din apropierea Petrogradului, trenul „Diviziei sălbatice", imobilizat de feroviari, vibrează sub presiune. Pe acoperişurile vagoanelor fac de gardă soldaţi înarmaţi cu cuţite lungi. Fioroasele chipuri orientale scrutează întunericul. La adăpostul nopţii, se strecoară doi agitatori civili încercînd să intre în vorbă cu „sălbaticii". O spadă alunecă din teacă dezvăluind o străveche inscripţie persană. Din nou mustăţi zbîrlite, chipuri încruntate, priviri bănuitoare. Agitatorii gesticulează elocvent, enumerînd ţelurile luptei muncitorilor: PENTRU PÎINE! Şi pe feţele pînă mai adineaori încremenite, începi să deslueşti înţelegere. PENTRU PACE! Şi zîmbete pline de aprobare îmblînzesc chipurile sălbatice. PENTRU FRĂŢIE! Şi sabia cu străvechea inscripţie persană e împinsă la loc, în teacă. Cele două tabere au descoperit o limbă comună. Un soldat se avîntă într-un dans al cărui ritm e punctat prin bătăi de palme în cercul format din muncitori şi militari. E o lezghinkă dezlănţuită, în care dansatorul pare că ar fi învins gravitaţia terestră, şi cadenţa montajului nu face decît să urmeze fidel ritmul lezghinkăi.

În scenariu, întreaga secvenţă era epuizată în două rînduri:

„184. *Strecurîndu-se în vagoanele trenului, oameni înflăcăraţi au explicat cavaleriştilor, în noap-*

1. „Cei trei Keatoni" — și reclama produselor „Cutler-Bryant"...

2. SHERLOCK Jr.: *Buster*, pregătind conștiincios pentru proiecție pelicula „sedativă" a studiourilor „Veronal" !



3. RĂPOSATUL MATHIAS PASCAL: Michel Simon şi Ivan Mosjukin, sau două concepţii radical diferite despre fotogenie în cinema...

4. *Mathias* (Mosjukin) — o existenţă enigmatică, un univers destrămat...

5. *Mino* şi *Mathias*, porniţi în căutarea fericirii, la chermesa satului...

6. O privire pătrunzătoare: King Vidor.

7. PARADA CEA MARE: cadru dintr-o zguduitoare secvență — luptele din pădurea Bellaux...

8. Serghei Eisenstein și nedespărțiții săi colaboratori:

9. E. Tissé;

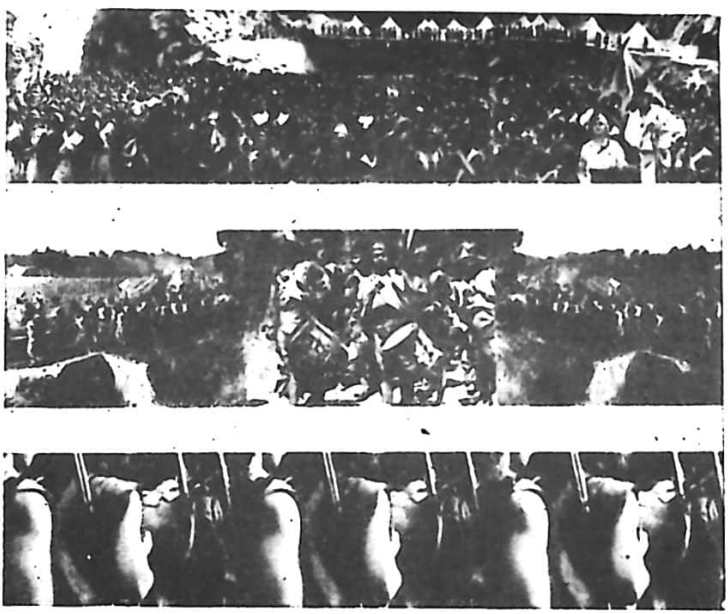
10. G. Aleksandrov.

11. *„De cealaltă parte a sferei stelelor"*: imagini eisensteiniene în care protagonist devine mulțimea, iar subiect dramatic — istoria.

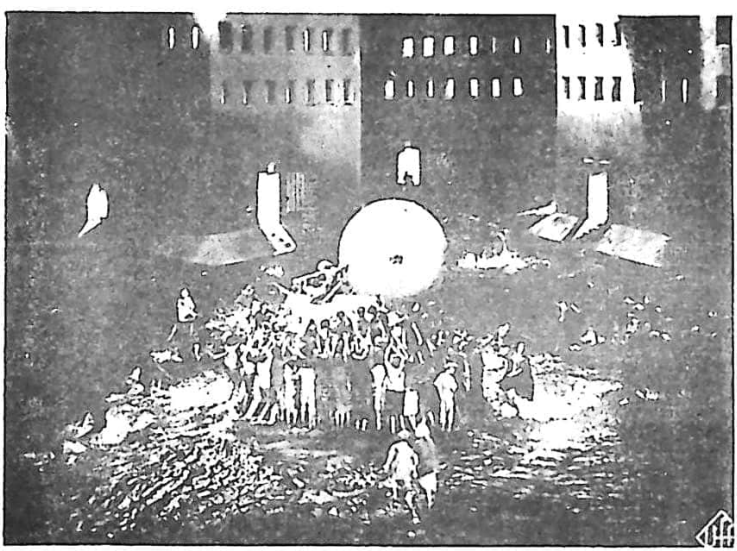
12. Recuzita divinității evocată în OCTOMBRIE, într-o suită de imagini care denunță vidul ideilor mistice.

13. „*Patria e în pericol!*“ — retorica expresiei în superproducția NAPOLEON.

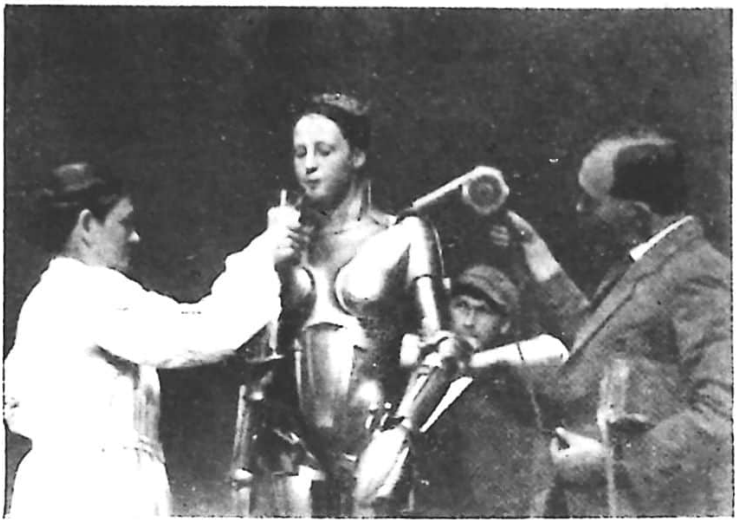
14. Tripticul din finalul acestei pelicule, cînd „*cîmpul de vedere fu lărgit pînă la orbire!...*“



15—16—17. Un divorţ spiritual care a produs un film contradictoriu: METROPOLIS. Scenarista Thea von Harbou, aici, între primul ei soţ, Fritz Lang, şi cel de-al doilea, Rudolf Klein-Rogge.



18. În apocalipticele secvenţe ale filmului lui Lang, mulţimea figuranţilor execută un adevărat balet al spaimei colective...



19. Introdusă în incomoda cuirasă a robotului, Brigitte Helm este hrănită pe platoul de turnare cu un suc.

20. CIRCUL — un „jurnal intim" abia disimulat: Charlot, etern înşelat de mirajul dragostei... Partenera lui Chaplin: Merna Kennedy.

21. SFÎRŞITUL SANKT-PETERSBURGULUI: *„Un film de Eisenstein este un strigăt — unul de Pudovkin, un cînt...“* (Léon Moussinac).

22. În capodopera pudovkiană, personaje reduse — fie şi prin încadratură — la simbol: nu oameni vii, ci uniforme de gală...

23. Fermecătorii îndrăgostiți din AL ȘAPTELEA CER: *Diana* (Janet Gaynor) și *Chico* (Charles Farrel).

24. Un subtil și delicat poem al fiorului iubirii în mansarda pariziană...

25. Nici în viața unui gunoier *„nu se poate să nu existe ceva dramatic. Numai că trebuie dezvăluit..."*

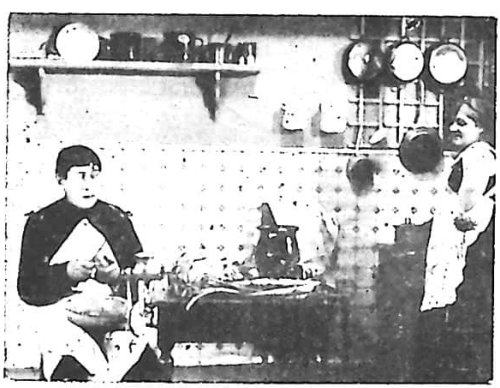
26. AURORA: doi soţi în vălmăşagul oraşului şi o nouă comuniune...

27. O vedetă de neuitat: Janet Gaynor (*Indra*)

28. *„Cu Murnau părea firesc să facem şi 10 de duble pentru un singur plan...“*

29. MAIORUL MURA: Ion (viitorul Jean I) Georgescu în rolul locotenentului *Paul Azureanu*...

30. ... și frumoasa-i „rivală" la moștenire: *Mariana* (Elvira Godeanu). În plan secund, *Miss Mary*, acra guvernantă, interpretată de Marietta Sadoveanu (Sadova).



31. Ordonanța *Boboc* (G. Timică) în comicul său duel cu bucătăreasa (Ana Marian).

32. DON JUAN: *„Toate speranțele și visele mele atunci au murit..."* — se destăinuia, mai tîrziu, Mary Astor (*Adriana della Varnese*). Dar în film nu se vedea decît dragostea-i plină de dăruire pentru *Don Juan* (John Barrymore). În plus, pentru prima oară — după decenii de căutări — mai era și sunetul, adică muzica.

33. Tentativă de film sonor în 1903: atelierul berlinez al lui Oskar Meisster. Lîngă gramofon — inventatorul. La cameră, Carl Froelich, unul dintre pionierii cinematografiei germane, tatăl actorului Gustav Froelich.

tea de august, PENTRU CINE, PENTRU CE LUPTĂ KORNILOV. *Şi-a fost de-ajuns!...*"[17]

A fost de-ajuns pentru o „pînză" în care Eisenstein ne conduce prin toată gama emoţiilor umane, de la groază la rîs. Care să fie secretul inspiraţiei sale? Ce anume o fertilizează? Ce rol rezerva el improvizaţiei în faza de filmare şi montaj? Cu cît timp înainte „vedea" scenele pe care avea să le filmeze? — iată întrebări la care numai un martor ocular, un observator intim al procesului de creaţie eisensteinian ar putea răspunde. În ce priveşte secvenţa lezghincăi, Grigori Aleksandrov ne dă, în memoriile sale[18], cîteva pitoreşti detalii ale culiselor filmării. Înainte de toate — istoriseşte el — trebuiau procuraţi „caucazienii" tipuri brune, caracteristice, de munteni. La Leningrad se încadraseră mai ales în ramura serviciilor, (mai ales ca lustragii), şi vreo două sute dintre ei au şi răspuns imediat apelurilor lansate prin presă. Le-au fost distribuite imediat arme şi veşminte orientale împrumutate, după mari rugăminţi, din muzeele oraşului. Numai că, odată echipaţi, „sălbaticii" dispărură ca prin farmec! Cineaştii se şi întrebau, deja, prin ce mijloace vor reuşi să recupereze obiectele împrumutate, cînd, spre bucuria lor, la ora filmării, au descoperit că „divizia" era prezentă pînă la ultimul om! Pur şi simplu straşnicii războinici nu rezistaseră tentaţiei de a li se înfăţişa celor apropiaţi în întreaga şi renăscuta lor splendoare caucaziană...

O caricatură din „Krasnaia Gazeta" redă, de altfel, tensiunea în care se desfăşura activitatea acestor actori amatori. În ea, un lustragiu ţopăie sălbatic, în vreme ce cutiile cu cremă şi periile de ghete dansează în jurul său. *„Nu mă deranja!"*, îl repede el pe un miliţian perplex. *„Nu vezi că repeţi?"*[19] Dar în pofida umorului caricaturiştilor, regizorul a notat, recunoscător, un omagiu la adresa interpreţilor săi: *„Îşi trăiau situaţiile cu un temperament cu nimic mai prejos decît cel al actorilor de la MHAT..."*

Filmau sub presiunea timpului care se scurgea inexorabil, a fondurilor ce se epuizau, a greută-

ţilor de tot felul. O însemnare din jurnalul lui Eisenstein ne pare elocventă pentru dificultăţile financiare ale producţiei: *„Sîntem nevoiţi să facem economii şi, cu durere în inimă, renunţăm la scene dintre cele mai interesante.* Prima întrebare pe care ne-o punem în faţa unei idei este: *«Dar cît o să ne coste?»* Atacul lui Kornilov? *«Oare cît ne costă?»* Asaltul Palatului de Iarnă? *«Dar cu ce preţ?»* Un alt document semnificativ este şi rezoluţia lui Podvoiski pe un raport al organelor administrative din Leningrad: *„Importanţa filmărilor fiindu-vă cunoscută, ele nu se mai pot revoca. Să se facă tot posibilul, altfel filmarea va eşua şi sute de mii de ruble sovietice s-ar irosi în vînt . . .“*

Poziţia lui Podvoiski era cu atît mai delicată, cu cît cinematografiei sovietice i se reproşa, din ce în ce mai frecvent, lipsa de cumpătare. În aprilie 1927, „Krasnaia Gazeta“ publica, la Leningrad, un puternic atac împotriva administratorilor studiourilor dezvăluind că devizul filmelor nu era aproape niciodată respectat. Mai mult decît atît, ziarul se referea — ameninţător — chiar la o „panama“ cinematografică în ancheta Tribunalului din Moscova . . .[20]

Totuşi inamicul nr. 1 al echipei erau nu contabilii, ci timpul. Deşi filmările durau de 6 luni încheiate, Eisenstein era în drept să susţină că pentru un film de anvergura lui *Octombrie* ar fi fost necesare cel puţin optsprezece. *„Din şase luni trebuia să facem optsprezece* — scria cineastul. *Fiecare oră din noapte sau zi devenise pentru noi diviziune convenţională de care nu mai ţineam seama, era umplută dincolo de margini . . . Într-o singură şedinţă de filmare, ziarele au putut apare de trei ori: în două ediţii de seară şi una de dimineaţă. Aceasta însemna că am turnat 40 de ore încontinuu, dar ni s-a întîmplat s-o întindem şi 60 de ore fără o clipă de răgaz. Nu ne mai consultam ceasurile, o asemenea operaţie devenise inutilă. Doar apusurile şi răsăriturile ne mai marcau trecerea timpului. Cînd creştea numărul proiectoarelor, era semn că se fă-*

cuse întuneric, că venise noaptea. Dormeam cînd puteam. Aţipeam pe afete de tunuri sau pe piedestalul monumentelor (sînt atîtea la Leningrad!), în sălile de la Smolnîi sau sub portalurile Palatului de Iarnă. În restul timpului, filmam!"[21]

În acele „nopţi albe" de mai s-a turnat trecerea „Aurorei" pe Neva. Vasul nu mai parcursese acest traseu decît o singură dată în istoria sa, în octombrie 1917, pentru că deplasarea sa către podul Nikolai impunea ridicarea punţilor în plină zi şi izolarea unor cartiere de centrul Leningradului. Presa îi informase din timp pe locuitorii oraşului asupra graficului de parcurs al distrugătorului, dar tot se mai găsea cîte un trecător care să spumege de furie izbucnind: *„Nu-s obligat să vă citesc şi ziarele!"* Tensiunea domnea nu numai pe maluri, ci şi pe puntea de comandă o istoricei nave ai cărei comandanţi nu parcurseseră nici o dată un asemenea itinerar. În faţa vasului iluminat feeric, seara, pe chei, ieşea la plimbare tineretul. Ca prin farmec, apăruseră pe traseu tarabe cu cvas, cu mere şi îngheţată. Cheiul intra în modă. Mulţimea imensă aştepta momentul salvei „care zguduise lumea" cu zece ani în urmă. Dar cînd clipa filmării a sosit, dezamăgirea a fost fără margini. Salva s-a consumat tăcut, numai cu o flacără scurtă. Doar şi filmul avea să fie . . . mut!

Amatorii de performanţe pirotehnice ştiau totuşi că mai au o şansă: salvele fortăreţei Petropavlovsk care-şi îndreptase şi ea tunurile, în Octombrie, asupra Palatului de Iarnă. De acolo, cu baterii mult mai puternice, salvele s-au auzit în tot oraşul. Numai că, prin tradiţie, tunurile fortăreţei vesteau totdeauna pericol de inundaţie. O bubuitură indica „Atenţie!"; două: „Inundaţie iminentă!!", iar a treia îi avertiza pe locuitorii cartierelor de jos ale oraşului că trebuie să se evacueze. Salvele fortăreţei au tras preţ de cîteva duble şi deşi aceste filmări fuseseră şi ele anunţate în „Buletinul Sovietului din Leningrad", foaie citită de prea puţină lume, cînd filmările s-au terminat, cineaştii au zărit oameni tîrînd după ei,

în panică, mese, pachete de cărți și plăpumi. Hohotind de rîs, Eisenstein și Aleksandrov au constatat că, pînă și la studiourile Lenfilm, decoruri și accesorii de tot felul fuseseră cocoțate, noaptea, la etajul superior, pentru a fi salvate de... furia apelor!

„DEȘTEAPTĂ-TE ISTORIE! TE VOM FILMA..."

Zbuciumul orașului avea să atingă, însă, apogeul în iulie, cînd întreg Leningradul deveni martorul evocării evenimentelor decisive care aveau să schimbe cursul istoriei secolului: asaltul Palatului de Iarnă. Repetițiile figurației, în care se înrolaseră voluntar zeci de mii de muncitori, se desfășurau fără întrerupere. Fiecare raion își trimitea coloana care, la termenul precis stabilit, „intra în dispozitiv". S-au păstrat adevărate ordine operaționale adresate acestor coloane: *„Șefului de coloană al raionului Vîborg, tovarășul Sturman. Rog veniți pentru filmare cu coloana dvs. în formație în piața Urițki, luni, la ora 23. Dvs, și conducătorii «sutelor» sînteți convocați duminică, la ora 20, pentru a lua cunoștință de planul filmării.* Maksim Strauh".*

Și în timp ce figurația se aduna în jurul Palatului, în imensa piață se reconstituiau, din bușteni, baricadele care înconjuraseră, în Octombrie, reședința Guvernului Provizoriu. Dar și tabăra apă-

---

* Pentru comparație, citățm un fragment din jurnalul actriței americane Sydne Rome, interpreta rolului soției lui John Reed, în filmul pe care Serghei Bondarciuk îl consacră în 1982 autorului faimoasei evocări a evenimentelor revoluționare de la Petrograd. Participantă la noua reconstituire a asaltului Palatului de iarnă, actrița nota:

„Pe platou se aflau cinci mii de figuranți îmbrăcați după moda anului 1917, cu tot materialul, automobilele blindate, mașinile și motocicletele la locul lor... Privind în jur, vedeam armata cu generali adevărați comandîndu-și trupele, camerele de luat vederi în elicoptere, în timp ce plutoanele și comandanții primeau ordine de la Bondarciuk... Mii de figuranți tîrîseră parcul, ardeau focuri de tabără și elici uriașe împrăștiau pretutindeni hîrtii și pălării... Cea mai mare scenă a filmului începea cu flăcări și nori de praf și cu razele orbitoare ale proiectoarelor măturînd piața..."[22]

rătorilor Palatului trebuia antrenată. Îmbrăcînd uniformele iuncherilor, elevi ofiţeri ai şcolilor militare ţariste, patru sute de soldaţi roşii îşi schimbaseră înfăţişarea. În curtea unei uzine, actriţele de la teatrul „*Posredrab*" erau instruite cum să ţină în mînă o armă: „*Ce îmbinare! — exclama Eisenstein în jurnalul său, fascinat, ca întotdeauna, de insolit. Unghii manicurate şi vaselina vîscoasă a armei. A se reţine pentru film!...*"

Şi spiritul notei s-a reţinut într-adevăr. Găseşti în lapidarul acestei însemnări ceva din ironia nimicitoare a întregii scene a detaşamentului feminin de şoc, matroane care au părăsit saloanele închipuindu-şi că pot înfrunta istoria. Dar pînă şi sarcasmul eisensteinian este nuanţat şi, în aceste momente satirice, mila se alătură uneori rîsului. Un asemenea moment porneşte tot de la o statuie: *Sărutul* lui Rodin. Aparatul întîrzie asupra trupurilor goale ale celor doi îndrăgostiţi topite în văpaia unei incandescente cuprinderi. Îndărătul piedestalului, o femeie-soldat, cu priviri pierdute, s-a rezemat cu cotul de coapsele fecioarei din marmură care-şi mlădie trunchiul în îmbrăţişarea vitală. Cu un aer rătăcit, femeia îşi aşază părul în dezordine. Ea fixează înlănţuirea trupurilor închipuite din piatră cu sfîşietoare nostalgie. O fată veştedă contemplă pierdută dragostea într-un ceas de răscruce în care nu numai destinul ei e pus sub semnul întrebării. Secvenţa nu durează mai mult de un minut, dar simţi în ea vibraţia unui univers!

Şi de la detaliu se trece la frescă, de la personajul episodic la personajul-mulţime. Piaţa Uriţki în ajunul asaltului! Ne-au rămas ca documente, în reconstituirea acestei filmări unice în istoria cinematografiei, în afara bogatelor reportaje ale presei timpului, notele lapidare ale regizorului care se plîngea în jurnalul său: „*Spaţiul pieţei e îngrozitor de mare. Trebuie să recurgem la motociclete!*" Pentru uşurarea semnalizărilor, fuseseră aduse din port sirene de diferite tonuri, o adevărată orgă din sirene. Cu ajutorul scripeţilor fuseseră ridicate pe acoperişurile clădirilor enorme

reflectoare Jupiter. Piața era acoperită de cabluri cu ajutorul cărora transmisioniștii îi legaseră, printr-un păienjeniș de fire tefefonice, pe electricieni de punctul de comandă. Electricianul Pogorelov, pe care Eisenstein îl păstra de la *Potiomkin*, gonea cu motocicleta prin piață inspectîndu-și pozițiile. *„Aceeași stare de spirit domnește și pe front înaintea atacului"* — nota Eisenstein.

Orașul întreg se pregătea pentru eveniment. Se tipăriseră permise de trecere nu numai pentru cei 11 000 de figuranți, ci și pentru fericiții invitați la filmare: veterani ai revoluției, ziariști, consuli străini, instalați cu toții încă înainte de lăsarea serii în tribunele special amenajate. Fuseseră transmise și ultimele indicații, totul părea minuțios pregătit, dar... o filmare seamănă adesea cu o cursă cu obstacole, de cele mai multe ori imprevizibile. De astă dată obstacolul a fost... comandantul pompierilor. Importantul personaj a interzis pur și simplu operațiunea, și nu fără justificare, *„Proiectoarele dvs* — i-a reproșat el electricianului Pogorelov, care-l asculta vînăt de furie — *n-au fuzibile și ar putea incendia Palatul de Iarnă..."* De unde să procure echipa o sută de fuzibile în plină noapte? Dar și pompierul purta o răspundere grea pe umeri. Invitații așteptau, răbdători, în tribune, figuranții se întrebau, încordați, dacă nu cumva s-a și dat ordinul de asalt, în timp ce comandantul miliției din Leningrad găsea soluția salvatoare: aveau să „spargă" cel mai apropiat magazin de articole electrice, să „sustragă" fuzibilele necesare, lăsînd la locul „crimei" un proces-verbal încheiat după tot tipicul.

Și, cu o întîrziere de trei ore față de grafic, semnalul asaltului e dat. *„Proiectoarele «Jupiter» se aprind unul după altul* — notează, într-un reportaj, Boris Lavreniov, viitorul dramaturg. *Sub caii de bronz de pe arcada Statului Major, unde s-a instalat Eisenstein, se aprinde o lampă și o voce tună în difuzoarele pieții: «Filmarea începe. Pregătiți-vă... Atenție: cei uciși să nu uite să se prăbușească!...» Apoi difuzorul comandă:*

«Lumină!» — și piața se cufundă într-o baie violetă. Dintr-o dată, apărătorii baricadelor sînt zăriți încleștînd mîinile pe arme. «Înainte!» — tună comanda, și cu un «Ura!» surd și prelung, din toate colțurile pieții se avîntă coloanele. Apoi reflectoarele se sting... De sus o sirenă vestește retragerea. Destul pentru azi! Dincolo de ovalul catedralei Isakii, cerul s-a împurpurat sub semnul zorilor...*"[23]

Inspirat și el de amploarea social-politică a evenimentului, poetul leningrădean Ghenadii Fiș își înstruna lira:

*Colindam aseară prin cartierele în beznă**,*
martor al asaltului nocturn,
urmărit de ecoul comenzilor, de șuierul gloanțelor;
sub mantale cenușii, inimile zburau...

Piața mișuna de umbre.
El, Eisenstein, le înviase!
Deșteaptă-te istorie! Să te filmăm...
Gîndește-te numai. De-o lună încheiată se joacă aici,
Ceea ce s-a consumat de fapt în două ceasuri...[24]

Într-adevăr, filmarea asaltului dura de aproape o lună. „*Obosiți de moarte, ne odihnim cu rîndul* — nota în jurnalul său de operațiuni, «*generalissimul*» *Eisenstein. Planific o scenă și atipesc. Asistentul meu Gomorov nu încetează să facă repetiții și cade din picioare. Aleksandrov adoarme lîngă un reflector căruia îi reglase lumina. Eduard* (Tissé — n.r.) *se încordează a suta oară pentru a focaliza filmarea cu ochiul învinețit de obiectiv...*" Încordarea cineaștilor era atît de mare că Aleksandrov, victimă a unei atroce dureri de dinți, a preferat să-și extragă șase dintre ei, neavînd timp de tratament. „*Nici acum nu știu cum am putut suporta această operație*" — nota mai tîrziu realizatorul *Băieților veseli*.

Amplele secvențe ale cuceririi Palatului se apropie cel mai mult, în acest film complex, de atmosfera reportajului lui Reed. Aici cronologia evenimentelor păstrează un rol important, iar

* În lipsa machetelor, figuranților le fuseseră distribuite arme adevărate.

** „În beznă", fiindcă tot curentul electric era îndreptat spre Piața Urițki.

modalitatea expunerii se retrage din sfera sensurilor în cea a acțiunii. Dar și în această zonă în care cineastul își înfrînează poetica, subordonînd-o comenzii jubiliare, filmul continuă să vădească amprenta îndrăznelii de gîndire eisensteiniene. În timp ce orice alt creator ar fi evitat aspectele „distructive" ale revoluției, devastările inevitabile luării cu asalt a unui palat, Eisenstein abordează pieptiș această temă. El urmărește comportamentul unui marinar revoluționar, rătăcit în iureșul atacului, în dormitorul țarinei. Dezorientat, s-a oprit înmărmurit de neobișnuitul încăperii. Dintr-un sipet, face să zboare auguste obiecte de lenjerie intimă. Trece în revistă învălmășeala de cutii și sticluțe cu creme, alifii, parfumuri și, pe perete, zărește intimidat, un mic altar ortodox în care Isus binecuvîntează cu mîna ridicată solemn pe țar și țarină. I-a mai atras atenția și un fotoliu bizar: îi ridică tăblia și descoperă ... un bideu din faianță. Cuceritorul scuipă dezgustat de această prăbușire din mistica transcendentă în cea mai tri vială materialitate. Abia apoi își dezvăluie violența: înfige cu sete baioneta în salteaua alcovului imperial și o explozie de fulgi plutitori învăluie sala.

Chiar și atunci cînd pare directă, imaginea filmului vădește o deschidere poetică neobișnuită. Regizorul filmează un ceas, mijlocul cel mai facil și mai clar de a marca ora 2.24, la care a fost demis guvernul provizoriu în noaptea de 25 octombrie. Numai că ceasul este de un tip deosebit, unul cu mai multe cadrane indicînd simultan ora diferitelor capitale ale lumii. Și orologiul acesta exprimă dintr-o dată ponderea internațională a evenimentului consemnat la Petrograd, devine imaginea dimensiunii mondiale a Revoluției din Octombrie, răsună grav ca un dangăt care marchează o nouă epocă în istoria omenirii. Și nu este decît un obiect, unul între atîtea altele, descoperit de cineast în „bazarul" Palatului de Iarnă.

În mod impresionant este vizualizată și confruntarea de idei dintre fracțiunile Congresului de

la Smolnîi, dintre împăciuitorismul conducerii menşevice a Sovietului şi combativitatea opoziţiei bolşevice care exprima exasperarea maselor. Sala somnolentă nici nu-l mai urmăreşte, la tribună, pe oratorul menşevic care-şi împreunează braţele implorator. Doar un delegat rîde sarcastic. Purtat de susurul monoton al predicii, un bătrîn a aţipit. În imagine Eisenstein aduce, în acest moment, încă un obiect, o statuie din lemn aurit înfăţişînd un heruvim cu palmele îngemănate. În supraimpresiune, degete mîngîie strunele unei harpe. Bătrînul adormit îşi scarpină urechea. Un alt orator menşevic a urcat la tribună. Şi în timp ce în jurul Palatului se strînge cercul revoluţionar, în timp ce în stradă se decide cursul secolului, vorbitorul menşevic încă mai încearcă să calmeze spiritele: *Bolşevicii forţează ritmul istoriei . . .*" — spune el şi pe ecran este succedat grosplanul unei balalaici la care o mînă zdrăngăne cu elan. Din nou oratorul, din nou balalaica, pînă ce succesiunea e încheiată de un tropăit „zgomotos" de cizme.

În septembrie 1927, Hollywood-ul îşi pregătea deja premiera senzaţională a *Cîntăreţului de Jazz*. O nouă epocă a istoriei cinematografiei începea la ora la care Eisenstein şi Aleksandrov îşi trudeau filmul lor mut. Film mut, căruia însă ambiţionau mereu să-i sugereze o dimensiune sonoră. Harpe, balalaici, tropăieli, răpăit de mitralieră, jetul de vapori al sirenelor sau, într-o admirabilă scenă care se consumă pe culoarul de la Smolnîi, uruitul greu, metalic, al unui afet de mitralieră care atrage, prin vacarmul său, atenţia unor delegaţi menşevici ambuscaţi în „clasa pentru doamne!" Imaginea filmului fără sunet al lui Eisenstein este însoţită mereu de o pistă sonoră subînţeleasă, ceea ce poate însemna şi o atitudine polemică a marelui cineast („Marele Mut nici n-are nevoie de pleonasmul sonor"), dar şi o foame instinctivă de sunet, pentru care cinematograful mondial era deja copt.

Se filmaseră peste 30.000 de metri de peliculă. Aleksandrov mai continuă încă, la Leningrad, tur-

narea unor secvențe importante, cînd Eisenstein se și strămutase la Moscova începînd să cearnă materialul filmat. Îl mai despărțeau doar 45 de zile de scadența Jubileului și, îngrozit de sarcina pe care o acceptase, se izolase, literalmente, în cabina de montaj. Scuzîndu-se față de cititorii ziarului că nu le poate furniza vești despre stadiul lucrărilor filmului, corespondentul lui „Komsomolskaia Pravda" preciza că toate legăturile telefonice cu cabina de montaj fuseseră deconectate iar pe ușa acesteia apăruse un bilet cu următorul text „AICI LUCRĂM LA *OCTOMBRIE*. ÎNAINTE DE A INTRA, REFLECTEAZĂ!" Și tot după mărturia reporterului, în josul textului mai era o adnotare: *„Am reflectat și am renunțat să intru!"* Semna scriitorul și criticul de artă V. Șklovski. Se pare că Șklovski a pătruns totuși în cabină, fiindcă în memoriile sale publicate în 1976 o evoca cu elocvență: *„Am văzut «stîlpi» de cutii de peliculă. În fiecare dintre ele, mii de asociații, de regîndiri în fața cărora regizorul ezita. Lucra uneori cîte 30 de ore în șir... Dar Serghei Mihailovici era vesel și încrezător..."*[25]

O „MALADIE DIPLOMATICĂ"

Foarte curînd, însă, această veselie avea să se întunece. La 1 noiembrie, răspînditul ziar „Vecerniaia Moskva" publica un anunț îngrijorător: „Din cauza surmenajului excesiv, regizorul Eisenstein s-a îmbolnăvit. Datorită acestui fapt filmul *Zece zile care au zguduit lumea* nu va putea fi terminat pentru festivitățile aniversării lui Octombrie." Ciudat că în memoriile sale cineastul, care nu neagă defel starea de epuizare, nu spune totuși vreun cuvînt despre îmbolnăvire. Ce s-a întîmplat, de fapt, în culisele lui *Octombrie*, în acel agitat octombrie 1927?

Cu această întrebare pătrundem în domeniul ipotezelor. Unii istorici de film și biografi ai regizorului atrag atenția asupra faptului că în timp ce Eisenstein fusese cufundat la Leningrad în reconstituirea trecutului, la Moscova se desfășura o luptă politică decisivă. Într-adevăr, începînd din

august 1927, nucleul conducerii Partidului înfrînge, înlăturînd din eşaloanele sale, pe cei mai proeminenţi reprezentanţi ai unei opoziţii înverşunate. Învinsă la nivelul Comitetului Central, opoziţia căuta să pună în mişcare curente divergente în interiorul organizaţiilor Partidului, încercînd să transforme pînă şi mult aşteptatul Jubileu într-un prilej de demonstraţii soizioniste, la Moscova şi Leningrad. Momentul în care Eisenstein trecea la definitivarea filmului său era, deci, cel al unei puternice tensiuni politice. O biografă a cineastului, Marie Seaton, susţine chiar că acesta, ar fi fost surprins cu unele secvenţe depăşite de evenimente, astfel că a trebuit să renunţe la ele şi să-şi remonteze filmul[26] ... Alţi autori dau chiar cifra metrajului înlăturat — circa 900 de metri.[27]

Aceste ipoteze nu par totuşi plauzibile. Firește că drumul de la cei 30 000 de metri material brut la cei 3 000 de metri reţinuţi de versiunea finală putea fi pardosit cu imensa cantitate de peliculă înlăturată (nouă metri din zece!) Dar asta nu înseamnă că aceste renunţări, pe care Eisenstein însuşi mărturiseşte cît de greu le-a resimţit, ar fi fost determinate de oportunităţi politice. Cu atît mai mult cu cît *Octombrie* nu este un film de individualităţi, de eroi, însăşi prezenţa lui Lenin fiind estompată de personajul mulţimii revoluţionare. E greu de crezut că, în ansamblul acestei metode fundamentale a artistului, ar fi putut intra şi secvenţe care să devină inoportune prin glorificarea unei anume personalităţi.

Pe de altă parte, documentele păstrate dau o descriere relativ exactă a situaţiei. În primul moment, la jumătatea lui septembrie, cînd începe Eisenstein vizionarea materialului brut, el este, aşa cum ne spune Şklovski, „vesel şi încrezător". Curînd, însă, începe să simtă neputinţa de a controla imensul material filmat. La 27 septembrie, cineaştii comunică, totuşi, conducerii studioului „Sovkino", că filmul ar putea fi prezentat Comisiei Jubiliare cel mai devreme joi 3 noiembrie, *seara*, subliniere ce indică lupta dusă pentru fiecare zi în plus. Dar chiar după spectacolul festiv

realizatorii par a-şi rezerva dreptul de revenire asupra filmului, pentru a-l remonta parţial şi a-i adăuga chiar o serie de secvenţe care nu putuseră fi terminate. Iată deci că cel care pretindea să modifice *Octombrie* era autorul nu beneficiarul, evident, din acea sete de perfecţiune care-l va caracteriza mereu. Iar beneficiarul? Era, firește, nemulţumit de asemenea tergiversări şi conducerea „Sovkino" răspundea chiar după două zile, la 29 septembrie, stabilind „termene industriale de livrare": încheierea tuturor filmărilor la 5 octombrie, prezentarea filmului pentru aprobare la 10 octombrie. Într-o nouă şedinţă la 3 octombrie, termenele draconice erau totuşi prelungite. S-a păstrat o notă elocventă prin tonul ei, semnată de Podvoiski însuşi, care-şi luase în serios rolul de „înger păzitor" al echipei pe toată durata filmării: *„Dacă tovarăşii Eisenstein, Aleksandrov şi Tissé ţin seama în mod corect de importanţa politică a apariţiei filmului la 24 octombrie, ei vor face un miracol şi vor preda filmul de 16 octombrie..."*[23]

Podvoiski însuşi înţelegea acum că numai printr-o minune imensul film ar mai putea fi încheiat la termen. Cum, în sistemul de referinţă al marxism-leninismului, miracolele n-au ce căuta, devenise evident pentru toată lumea, de la Eisenstein la Podvoiski, că oricît de eroice ar fi fost eforturile, filmul, în întregul său, nu putea fi proiectat în ziua Jubileului. Prea abundent era materialul filmat, prea amplă aria frescei, prea complicate problemele epopeii cinematografice, prea mare răspunderea — pentru a rezolva, în cîteva zile, o fază atît de decisivă a realizării operei ca montajul. Probabil că tot înţelegătorul Podvoiski a găsit soluţia: a strecurat în presă o informaţie despre „îmbolnăvirea" lui Eisenstein, punînd astfel la adăpost de critici nu numai echipa lui *Octombrie*, dar şi — cine ştie? — poate însuşi Comitetul de organizare al Jubileului.

Aşa încît, la 7 noiembrie 1927, participanţii la festivităţile jubiliare au trebuit să se mulţumească doar cu fragmentele reprezentînd asaltul Palatului. *„Teribil de emoţionant şi excitat, Eisen-*

stein se postase în cabina de proiecție — povestea Aleksandrov — *în timp ce eu aduceam bobinele una cîte una, ca în decembrie 1925* . . ."[29] Opt zile mai tîrziu, Eisenstein și Aleksandrov se foloseau de unele observații *„formulate de tovarăși în urma vizionării din cursul Jubileului"*, pentru a revendica imperios studioului care le refuza orice noi cheltuieli, completarea unor secvențe. Cei doi propuneau ca filmul lor să fie format din două serii, predate în formă definitivă la jumătatea lunii ianuarie. Studioul n-a fost de acord, iar *Octombrie* a ajuns la premieră, într-o singură serie, abia în luna martie 1928, cînd Eisenstein se adresa publicului cu teamă și strîngere de inimă:

„«Octombrie» *e gata. E și nu e gata! S-a scurs un an de muncă absolut peste puterile noastre. Pînă la urmă acest an ne-a șlefuit. Nu ne-au mai rămas dinți ca să mai smulgem o amînare măcar cu zece zile. Zece zile pentru a mai strînge piulițele în carcasa lucrurilor, pentru a tăia prisosul, a înlătura repetările, episoadele asemănătoare ca ritm* . . ."[30]

Nemulțumirea lui Eisenstein e de înțeles. Pentru a realiza o frescă de asemenea dimensiune și răspundere tematică, constituind, în același timp, film-comandă adresat mulțimilor și creuzet pentru elaborarea unor elemente de limbaj noi și dificile, el avea nevoie de un interval de timp incomparabil mai larg decît i l-ar fi putut crea, cu toată înțelegerea lui Podvoiski, conjunctura istorică dată. Pe de altă parte, caracterul de „avangardă" al lui *Octombrie* îl făcea vulnerabil în fața unui spectator grăbit. Însuși creatorul lui *Octombrie* îi destăinuia scriitorului spaniol Alvarez del Vayo: „«Potiomkin» *are ceva dintr-un templu grecesc*, «Octombrie» *e baroc, are părți care sînt pur experimentale, metode de filmări pe care abia le voi dezvolta. Pentru mine, din punct de vedere experimental*, «Octombrie» *e mai interesant* . . ."[31]

Pentru alții, însă, filmul era pur și simplu „ermetic". Reproșuri aspre de acest gen i-au fost adresate lui Eisenstein mai ales din partea unor regizori fără strălucire care nu făceau decît să adapteze

tematicii socialiste, stereotipele cinematografiei burgheze: Gardin vedea în *Octombrie* doar „formule rebusistic-estetico-simbolice", iar Sabinski „neînsemnate realizări artistice și tehnice". Erau criticate numeroase „atracții" frivole ca lezghinka fraternizării „diviziei sălbatice" sau „formalismul" secvenței podului cu calul alb. Abundența de obiecte-simbol pe care regizorul le solicita mereu în aventura „montajului intelectual" stîrnea sarcasmul criticului Viktor Șklovski, după care filmul lăsa impresia că Revoluția din Octombrie o săvîrșiseră... statuile! *„Statui mitologice, istorice, statuile de bronz ale acoperișului, leii de pe poduri, idoli, statuete — un adevărat miting al sculpturii ...Eisenstein s-a rătăcit în cele zece mii de odăi ale Palatului de Iarnă așa cum au pățit cîndva asediatorii acestuia..."*[32] Numai că în biografia pe care i-o dedica cineastului o jumătate de secol mai tîrziu, viziunea criticului asupra „rătăcirii" eisensteiniene se modifica surprinzător. *„Palatul de Iarnă* — observă acum autorul — *este prezentat ca un uriaș depozit de obiecte lipsite de sens, din momentul în care și-au pierdut stăpînul. Lucrurile sînt îngrămădite formînd combinații ciudate de icoane și statui care-și ridică poalele îmbrăcămintei de marmură pe lîngă bideuri. Victoria lui Octombrie nu înseamnă doar cucerirea unui palat, căci porțile adevăratului palat nici n-au fost măcar închise, nici n-a fost nevoie să fie escaladate. Dar escalada porților pe care Eisenstein a filmat-o dădea o imagine elocventă nu numai lichidării definitive a țarismului, ci și domniei obiectelor..."*[33] Interpretarea revizuită, exprimată de altfel cu talentul care o caracteriza și pe cealaltă, mai veche, e mai convingătoare, deși nu poți să nu observi cu tristețe că, pentru a ajunge la această concluzie, criticului i-a fost necesară o jumătate de secol, adică aproape o viață de om. Totuși, mai bine mai tîrziu decît...

Spre cinstea contemporanilor lui *Octombrie*, lupta de opinii în jurul filmului a reliefat, încă din momentul prezentării acestuia, și alte păreri. Ni se pare semnificativ că cei mai numeroși susțină-

tori ai săi, Eisenstein, şi i-a găsit printre participanţii la evenimentele autenticului „Octombrie". Revoluţionari cu vechi state de servici ca Lunacearski, Podvoiski, Lepeşinski, Nadejda Krupskaia însăşi, luau apărarea filmului. Văduva lui Lenin, deşi formula anumite rezerve, ţinea să adauge cu luciditate: *„In mod incontestabil,* «Octombrie» *are o mare importanţă revoluţionară şi estetică. Este bună concepţia revoluţionară, este bună interpretarea, vizionarea filmului transmite sentimentul că e de la noi, din ţara unde se formează o artă de tip nou reflectînd viaţa maselor, aspiraţiile lor. Această artă are un mare viitor! Filmul* «Octombrie» *e o mlădiţă din această artă a viitorului"*[34]

Cum e privită în ziua de azi „mlădiţa" eisensteiniană? Atîtea filme-experiment ale epocii ne par acum desuete şi ridicole. Cine mai vede altfel decît ca pe o simplă curiozitate filmele care făceau deliciul elitelor de odinioară, chiar atunci cînd poartă semnături prestigioase ca Fernand Léger sau Dali. Dar „experimentul" *Octombrie* supravieţuieşte oare? Mai poate comunica ceva cinefilului anilor '80?

Încercînd să răspund tocmai acestei întrebări, am revăzut recent *Octombrie,* ediţia sonorizată din 1967, pentru care Dmitri Şostakovici a compus o strălucitoare partitură, prezentată în premieră postum. Filmul este amplu şi copleşitor, este viu şi contemporan, ideile sale nu încetează a tăia respiraţia prin curaj şi expresivitate, stîrnind admiraţia prin forţă de pătrundere şi virtuozitate.

Nu dorim să alunecăm în hagiografie. Există în *Octombrie* şi episoade palide, există şi locuri în care interesul se pierde, dar ele sînt întîlnite tocmai în zonele care au stîrnit, la timpul lor, o rezistenţă mai slabă, adică acolo unde reconstituirea rămîne cuminte, cronologică, exactă, în care cinematograful „intelectual" al sensului şi tropilor cedează loc ilustrativismului, misiunii directe a filmului. *„De ce oare nu putem evita mersul pe muche de cuţit"* — izbucnea Eisenstein într-o scrisoare citată de Aleksandrov în memo-

riile sale. „*De ce sîntem incapabili de a comite lucruri fără risc?*“ *Octombrie* rămîne măreț ca frescă cinematografică și nu numai ca document istoric, tocmai din această incapacitate a lui Serghei Eisenstein de a săvîrși lucruri „fără risc“, de a se manifesta altfel decît ca un adevărat reprezentant al artei revoluționare.

Octombrie se încheie, semnificativ, cu un zîmbet înduioșat. În momentul în care, la tribună, un Lenin filmat cu prudență, în plan foarte îndepărtat, proclamă: „*Revoluția muncitorilor și țăranilor s-a îndeplinit!*“ — un plan general înfățișează întreaga sală ovaționînd. În plan apropiat apare apoi colțul stenografelor Congresului care, furate de bucuria generală, aclamă și ele. Brusc, mai întîi una, apoi întreg grupul, se reașează la masă. Și-au reamintit de rolul lor, de misiunea lor profesională, în acest congres. Și se reped asupra creioanelor pentru că învățăiatul ceas al istoriei se cere consemnat în Procesul-Verbal al Secolului.

În acest final simți ceva din ceea ce trăiau Eisenstein, Aleksandrov și Tissé, întreaga lor „echipă de fier“ care, fără să-și îngăduie vreun răgaz binemeritat, se arunca, din marș asupra „creioanelor“ cu obiectiv și peliculă, pentru a continua Cronica Secolului, pentru a înscrie pe celuloid „Vechiul și noul“.

... Și, printr-o coincidență pe lîngă care nu poți trece nepăsător, în aceleași zile, undeva într-un studio francez, prindea contur o altă frescă cinematografică a istoriei ...

VII

NAPOLEON
de Abel Gance (1889—1981)

Franța, 1927. *Scenariul, regia și montajul:* Abel Gance. *Asistenți:* Henry Krauss, Pierre Danis, Georges Lampin, Turjanski, Volkoff, și alții. *Operatori:* Kruger, Mundwiller, Burel, Lucas, Roger Hubert, Briquet, Emile Pierre. *Decoruri:* Alexandre Benois, Jacouty și Schilknecht. *Compozitor:* Arthur Honegger. *Interpreți:* Albert Dieudonné *(Napoleon)*, Harry Krimer *(Rouget de l'Isle)*, Koubitski *(Danton)*, Van Daele *(Robespierre)*, Antonin Artaud *(Marat)*, Abel Gance *(Saint-Just)*, Maxudian *(Barras)*, Gina Manès *(Joséphine)* și Pierre Batcheff, Daniel Mendaille, Nicolas Koline, Philippe Hériat, Armand Bernard, Georges Lampin, Roger Blin, Genica Missirio, Damia, Annabella, Eugénie Buffet, Suzy Vernon etc.

„Odată, după ce timp de secole pribegiseră, fără a se fi remarcat, păşind pe acelaşi drum, Lumina şi Muzica se întîlniră pe neaşteptate.

— Împrumută-mi glasul tău — zise Lumina.

— Dă-mi în schimb ochii tăi — replică Muzica.

Şi cea de-a şaptea artă se născu...“

Acest apolog, remarcabil prin laconismul său, îi aparţine lui Abel Gance. L-am citat aici nu numai fiindcă exprimă o admirabilă definiţie, reductibilă la formulă matematică, a artei cinematografului mut (cinematograf = muzică + lumină, sau şi mai plastic „cinematograful este muzica luminii“), ci şi o profesie de credinţă autobiografică. Cînd, la 20 de ani, debutantul Gance bătea la uşa lui Feuillade, el îi oferea cu scenariul unui film mut despre un mare muzician, *Paganini*, tocmai o asemenea pagină despre muzică, înscrisă însă din lumină şi tăcere.*

---

* Vezi *Virstele peliculei*, vol. I, pag. 170—171.

Ar fi putut fi, a şi fost de altfel, nu numai un virtuoz plăsmuitor de „muzică a luminii", ci şi un elocvent mînuitor al slovei. În tinereţe însăilase o tragedie în cinci acte elogiată de Sarah Bernhardt, publicase culegeri de poeme cu ecou în rîndul criticii. Mai tîrziu, cuvîntul îi va folosi pentru a-şi împărtăşi convingerile estetice cu atîta pasiune, încît colegii vor vedea în el „profetul generaţiei", cum s-a exprimat Henri Fescourt.

Într-un volum intitulat *Le Temps de l'Image est venu*, Gance se întreba: *„Ce-i lipseşte cinematografului?... Suferinţa! E încă tînăr. N-a plîns destul. Puţini sînt încă oamenii care au murit din cauza lui, pentru el, prin el..."*

A scris aceste cuvinte într-o vreme în care suferinţa, deşi era chiar exacerbată pe ecran, îşi găsea rezolvarea în efecte stereotipe. Un personaj între două vîrste desfăcea o scrisoare cuprinzînd o veste dezastruoasă şi făcea un „atac": răul se traducea clinic prin sufocare, gura deschisă spasmodic, degete care lărgeau nodul cravatei şi, în cele din urmă, prăbuşirea dramatică în fotoliu. (După o asemenea scenă emfatică, un cineast şugubăţ de la „Gaumont" a adăugat următorul insert scris: *„Nu fii mîhnită, mamă! Tata mi-a lăsat vorbă că era asigurat!"*)

MASCA GROAZEI ŞI EMOŢIA

Încă de la primele sale filme, Gance aducea în cinematograful francez un mod deosebit de a contempla suferinţa. Cel de-al patrulea film al său, intitulat *Masca groazei*, avea ca principal personaj un sculptor. Influenţat puternic de către expresionismul în plină modă, acesta năzuia către o interpretare plastică a spaimei ajunsă la paroxismul ei, un fel de corespondent în relief al *Strigătului* lui Edvard Munch. I-ar fi trebuit un model viu al înfricoşării, dar toate cele încercate nu-l satisfăceau. Pe cînd, într-o criză de furie, sfărîma ultima tentativă a compoziţiei, se surprinse, din întîmplare, în oglindă. Şi într-o orbitoare frîntură de secundă recunoscu chipul căutat. Dar zadarnic încercă să reconstituie grimasa,

nu mai reușea, era falsă, nu-l convingea. În toiul căutărilor, surîse diabolic. Știa ce-i rămînea de făcut: se va otrăvi și își va săvîrși autoportretul în timp ce veninul avea să-i modeleze masca. Genială operă era astfel realizată sub ochii spectatorului, în timp ce artistul, cu chipul descompus de groază, de triumf și de chin se prăbușea, îmbrățișînd-o.

Tema suferinței nu mai răsunase niciodată cu atîta originalitate și elocvență pe ecrane. Spărgînd șabloanele, Gance n-avea însă nici o garanție că publicul îl va susține: spectatorul timpului căuta suferința mai mult ca pretext pentru melodrama cinematografică, ca anecdotă care să-i stimuleze secreția glandelor lacrimale, nu era obișnuit cu tensiunea și veridicitatea chinuitoare pe care i-o propunea filmul lui Abel Gance. *Masca groazei* îngrozea într-adevăr publicul care prefera să ocolească rarele săli ce-o programaseră, iar societatea care produsese filmul a dat rapid faliment. Societatea îi aparținea cineastului, și Abel Gance se dezmetici falit!...

Tînărul regizor mai avea, însă, o „profesie de bază": dramaturgia. La 20 de ani îi plasase un scenariu lui Feuillade, la 25 se reîntorcea la armele primei tinereți, propunîndu-i un libret de astă dată lui Nalpas, unul dintre patronii societății „Films d'Art". Acesta riscă trei sute de franci, achiziționă textul și constată, cîteva săptămîni mai tîrziu, că *Infirmiera*, filmul „tras" după el, a repurtat un frumos succes de public. Solicitat să recidiveze, scenaristul vădește din nou ambiții de autor complet. Cum Nalpas îl măsoară circumspect, Gance îi prezintă într-o sală de proiecție *Masca groazei*. Luminat oarecum, dacă nu pe deplin convins, reprezentantul „Filmului de artă" îi acordă tînărului profesionist cinci mii de franci, o echipă de filmare și un răgaz de o săptămînă. Opt zile mai tîrziu, Gance îl convoacă la proiecția filmului *Revin oare morții?...*, titlu provocator în acea toamnă a anului 1915 în care cohorte de cadavre îndoliau cîmpiile Franței. Nalpas modifică titlul într-o neutră *Dramă la castelul d'Acre*, înlătură „asperită-

ţile" cîtorva planuri pe care le consideră prea îndrăzneţe şi filmul îşi recuperează investiţia. Gance reatacă, turnînd *Nebunia doctorului Tube* (1915). Doctorul, un soi de Caligari *avant la lettre*, este un dement al ştiinţei care reuşeşte să descompună razele luminoase şi îşi creează un univers deformat, admirabil pretext pentru curiozitatea unui tînăr cineast de a experimenta posibilităţile filmărilor prismatice. În faţa cascadei de vederi distorsionate şi „flou"-uri ambigue, producătorii clipesc perplex şi preferă să înmormînteze în dulapuri strania peliculă decît să suporte riscul unei confruntări cu publicul. Din nou, Gance a călcat strîmb! Nalpas îi mai oferă totuşi o şansă şi, cuminţit!, cineastul se abandonează derivei melodramelor comerciale: *Nebunul de pe faleză*, *Floarea ruinei*, *Ce povestesc valurile* etc. *Dreptul la viaţă*, un film turnat în nouă zile, aduce 13 000 de franci beneficiu. Abel Gance, acest trăsnit plin de talent, e totuşi rentabil. Îşi rezerva demult un subiect şi Nalpas îl acceptă, fiindcă părea lacrimogen chiar din titlu — *Mater Dolorosa:* un medic îşi alungă soţia infidelă ce i-a adus un prunc nedorit; durerea pe care i-o pricinuieşte tinerei mame, îmbolnăvirea copilului îl face totuşi să-i acorde iertarea... *Mater Dolorosa* devine unul din rarele momente în care elogiul criticii întîlneşte afluenţa publicului. Nalpas nu s-a înşelat, a dat de o adevărată mină de aur, mai ales în Statele Unite, unde filmul face o carieră triumfală. Cît despre critici, ei sînt gata să tolereze filmul lacrimogen de dragul clarobscururilor utilizate de Gance care, atestă Delluc, *„puneau admirabil în valoare jocul fizionomiilor..."*

Şi în timp ce, claustrat în studio, Gance supralicitează ca un jucător pasionat miza creaţiei sale, în jurul său se declanşează, patetic şi imprevizibil, spectacolul istoriei: războiul şi universul său de orori, dangătul solemn al chemării Revoluţiei Ruse, armistiţiul unei omeniri secătuite de sînge. Gance nu cunoscuse războiul decît în cadrul serviciului cinematografic al armatei, de la confortabilă depărtare de tranşee şi doar cîteva luni. Dar reali-

tatea odioasă a conflagrației îl obsedează. „*Pacea* — notează el într-un carnet intim — *trebuie să spulbere mizeriile pe care ni le-a adus războiul...*" În 1919, asistat de scriitorul Blaise Cendrars, realizează *J'Accuse*, o tragedie a timpurilor moderne, film „mamut", lung de 120 de minute, rechizitoriu patetic, grandilocvent, melodramatic — dar înzestrat cu o explozivă forță de evocare — împotriva războiului. În finalul filmului, bravii căzuți se ridicau, scheletici, din gropile comune, și într-o macabră cohortă se apropiau să vadă la ce a folosit sacrificiul lor. „Revin oare morții?" Această expresie violentă, deși confuză, a revoltei combatanților a stîrnit deruta publicului și indignarea demagogilor care au denunțat-o ca „antipatriotică". Ca urmare, Gance a trebuit să-și mai cenzureze vehemența, să-i pună surdină, și versiunea „revăzută" a filmului, prezentată în 1922, se termina, cuminte, cu o apoteoză a victoriei la care erau văzuți defilînd, alături de Clemenceau, mareșalii Joffre și Foch. Filmul a repurtat un convingător succes financiar, a adus aproape patru milioane de franci (costase cinci sute de mii), dar mulți critici au fost decepționați de concesiile făcute de către Gance. „*Revăzut și corectat* — nota Léon Moussinac — *filmul a fost privat... de grandilocvența lui vizuală care ne cucerea și ne pasiona*".[1] Concesiile realizatorului i-au încurajat, în schimb, pe cei care-l finanțau. Cînd era „cuminte", ponderat, Gance se dovedea un cineast din cale afară de rentabil. Și devenise „cuminte", fiindcă prinsese gustul filmelor de mare montare, de anvergură, avea deci nevoie de finanțatori.

Ambiția realizatorului întîlni, în pragul celui de-al treilea deceniu al secolului, pe cea a unui puternic producător. Abia întors din Statele Unite, unde-și evacuase capitalul în anii nesiguri ai războiului, Charles Pathé făcea eforturi să impună pe piața americană producția franceză. După părerea sa, performanța aceasta ar fi putut fi realizată doar prin filme-eveniment, prin reconstituiri spectaculoase cu mari desfășurări de forțe, prin superproducții. Iar Gance visa un poem vizual

despre noua eră a mașinismului și spațiilor devorate, despre galopul hergheliilor de cai-putere pe orizontalele căilor ferate — *Roata*. Evident că această ambianță trebuia umanizată printr-o urzeală epică, o nouă „tragedie a timpurilor moderne" la care năzuia artistul:

Sisif, mecanic de locomotivă cu nume simbolic, salvează, într-un accident feroviar, o fetiță găsită lîngă corpurile neînsuflețite ale victimelor. El o va crește pe Norma alături de propriul său fiu. Anii trec, flăcăul devine lutier, constructor al unor viori de suavă sonoritate, iar Norma înflorește, făcîndu-i să se îndrăgostească, tainic, de ea, atît pe tată, cît și pe fiu. Pentru a se sustrage ispitei, Sisif o mărită cu un bogat inginer feroviar, dar lutierul îi strecoară misive fierbinți ascunse în viori. Una dintre ele cade în mîna soțului și o romantică încăierare, pe crestele Alpilor, pune capăt rivalității, inginerul și lutierul prăbușindu-se, încleștați, într-o prăpastie. Supraviețuiește doar Sisif, orbit într-un accident feroviar, și e rîndul Normei, modernă Antigonă, să-l conducă prin viață...

„«Roata» *este un film dublu*!" — comenta cu luciditate Riccioto Canudo. „*Unul este excesiv de sentimental, cu situații romanești și incidente comice de o puerilitate derutantă avînd un efect îngrozitor. Altul, «suită ritmică» în care oțelul este animat de omul atotputernic, o sensibilitate irezistibilă ce o potențează pe cea a omului și orientează cinematograful pe căi cu totul noi, complet diferite de cele ale literaturii, picturii și chiar muzicii...*"[2] În această dualitate pe care o acuza Canudo, psihologia, personajele, narațiunea chiar, deveneau subordonate ritmului dominant al operei. Nu eroii erau adevărații protagoniști ai filmului, ci lungimea planurilor, opoziția sau acordul lor. Episodul deraierii, intrat în legendă ca scara Odesei din *Potiomkin*, începea cu accelerarea unui tren care nu mai era obținută din filmare, ca pînă atunci, ci prin derularea unor planuri din ce în ce mai scurte, prin intermediul unui ritm vizual care sugera atît senzația vitezei, cît și pe cea a neliniștei, în presentimentul iminentei catastrofe. Alter-

nanțe de timp și de spațiu pur mecanice erau topite într-un elan unic, sentimentul de spaimă vie, palpabilă era transmis materiei inconsistente, mașinii. „*Trei mii de spectatori buimăciți* — notează un martor ocular[3] — *izbucneau în aplauze și strigăte, apoi amuțeau dintr-o dată, tăcerea lor coincizînd cu zdrobirea locomotivei, cu ultimele-i zbateri, cu amuțirea ei. Mișcarea instinctivă a mulțimii aducea mărturie despre forța filmului...*"

Din păcate, ca și la *Acuz*, și aici cea dintîi versiune supraviețuiește doar în relatările fericiților ei martori. Era, ce-i drept, și excesivă. Măsura peste zece ore de proiecție, în cele patru „epoci" ale ei. Record de lungime bătut astăzi de o epopee precum cea inspirată lui Serghei Bondarciuk de *Război și pace*, a cărei întindere nu i-a împiedicat exploatarea comercială nu numai în Europa, ci și în Statele Unite, unde a fost chiar distinsă, în 1968, cu un Premiu Oscar pentru cel mai bun film străin. În ce privește *Roata*, mărturiile legendarei ei premiere sînt astăzi puține: celebrul *Pacific 231*, partitura de acompaniament a compozitorului Arthur Honegger, scrisă anume pentru simfonia de imagini a lui Gance, numeroase amintiri ale spectatorilor și fragmentele de film propriu-zise, cruțate de forfecările succesive ale distribuitorilor din diferite țări. Dar filmul a avut o covîrșitoare influență mai ales asupra cineaștilor după cum mărturisea, de pildă, Jean Epstein: „*Prin* «Roata», *cinematograful a trăit revelația mijloacelor sale proprii, a devenit conștient de personalitatea sa, de capacitatea sa de a fi o artă autonomă*".[4]

Sigur că, așa cum se întîmpla și în alte filme ale lui Gance, sublimul expresiei se învecina cu ridicolul melodramei, sigur că instinctul geniului ceda loc uneori gustului derizoriu pentru efecte ieftine, că textul titlurilor, abundînd în autori ilustri, de la Seneca la Rostand, vădea complexele de inferioritate ale dramaturgului și ale cinematografului epocii sale — dar oare, înainte de el, Griffith nu dovedise aceleași puncte vulnerabile? De reținut era că Gance izbutea să împingă mai de-

parte mijloacele de expresie filmice, perfecționînd împlinirile predecesorilor săi și întinzînd punte, cum s-a observat abia mai tîrziu, între Griffith și Eisenstein.

Roata era capodopera unui artist stăpîn pe mijloacele sale de expresie și perspectiva creației sale. „*Imaginile* — scria Gance — *sînt ca și cuvintele pentru idei. Un cuvînt nu e judecat după acurateţea sa tipografică, ci după ceea ce exprimă el. Așa trebuie judecate și imaginile, nu după calitatea lor materială, ci după ceea ce exprimă. În cinematograf, valoarea nu rezidă în fotografierea imaginilor, ci în ritmul dintre planuri și în ideile dindărătul imaginii... Drama tăcerii va căpăta din ce în ce mai multă pondere, acum cînd drama cuvintelor și-a trăit traiul...*"

Trei ani lucrase la acest poem al spațiilor mistuite, purtîndu-și echipa din gara Saint Rouche de lîngă Nisa pînă pe albele creste ale Alpilor, de unde se vedea scînteind ca un diamant Mont-Blancul cu zăpezile sale eterne. Visa de mult să filmeze pe Everestul Europei, la 4800 metri altitudine. Însoțit de ghizi, operatori și cîțiva credincioși colaboratori, a încercat chiar să ajungă acolo. Trei zile și trei nopți vremea rea i-a ținut la poale, iar cînd se aventurară, în sfîrșit, pe un frig aprig și pe o zăpadă care le ajungea pînă la brîu, ghizii refuzară să mai continuie și proiectul eșuă. Mulți aveau să-l părăsească în cursul filmărilor istovitoare, însuși Severin Mars, interpretul principal, răpit de o boală năprasnică. Gance își continua, însă, îndărătnic ascensiunea, spre crestele sale lăuntrice, năzuind deja către un nou proiect: după poemul naturii, cel al istoriei...

„CONCERTO" PENTRU MII DE VIORI...

De mult acumula lecturi, informații, note pentru un *Napoleon*. Într-o carte pe care a publicat-o imediat după premiera filmului[5], Jean Arroy, unul dintre colaboratorii apropiați ai lui Gance, situează apariția ideii acestei ambițioase fresce istorice în cursul voiajului pe care cineastul l-a efectuat în 1921, peste Ocean,

însoţindu-l pe Max Linder. Acolo l-a cunoscut pe David Griffith, i-a urmărit, cu respiraţia oprită, copleşitoarele filme *Naşterea unei naţiuni* şi *Intoleranţă* şi a aflat că autorul lor se gîndea la un *Napoleon*. „*Dar* — adăugase Griffith — *ar fi mai bine acum ca de acest subiect să se ocupe autorul lui* «J'Accuse»", mărturisindu-şi, prin aceasta, admiraţia pe care i-o purta şi obligîndu-l implicit. Prin 1924, proiectul filmului era deja elaborat în amănunt. Era vorba, de fapt, despre şase filme, şase „voleţi" ai unui tablou impunător, cum nu mai cunoscuse încă arta ecranului. Prima trebuia să surprindă tinereţea eroului, contactul lui cu Revoluţia Franceză şi campania din Italia; partea a II-a urma să-l însoţească de la Arcole la Marengo; cea de-a III-a, din 18 Brumar la Austerlitz; a patra parte avea să-l conducă pe Napoleon pînă la cele o sută de zile ale reîntoarcerii sale; Waterloo ar fi constituit cea de-a V-a parte, iar acordurile tragice ale exilului de la Sfînta Elena urmau să încununeze opera.

Ceea ce mai rămînea de găsit era un finanţator pe care amploarea neobişnuită a proiectului să nu-l înspăimînte. Evident că el nu putea fi recrutat dintre obişnuiţii oameni de afaceri care-şi riscau capitaluri modeste în realizări modeste. „*Cunoscusem un rus, un anume Vengherov, care se ocupa de tot felul de lucruri — istorisea Gance mai tîrziu. Vindea de toate: locomotive, cărbune sau filme. Cînd nu putea vinde un film, plasa o locomotivă. Tocmai îi dădusem să parcurgă proiectul meu, cînd, într-o dimineaţă, s-a dus într-o vizită de afaceri la Hugo Stinnes . . .*" Numele lui Hugo Stinnes era, pentru Germania acelor ani, la fel de emblematic ca şi cel al lui Krupp, de pildă. Stinnes era regele cărbunelui, unul dintre marii magnaţi ai finanţelor germane. Nu era uşor de lucrat cu el! În dimineaţa aceea l-a întîmpinat plictisit pe Vengherov, comunicîndu-i că afacerea cu cărbuni pe care i-o oferise n-avea deocamdată perspective şi l-a invitat să revină peste o săptămînă. După şapte zile, Vengherov l-a vizitat iar, mai mult din obligaţie decît din convingere. Simţise că Stin-

nes n-avea de gînd să încheie afacerea. Aşa că n-a fost surprins cînd gazda i-a repetat că nu-l interesează cărbunii. Dar, spre nesfîrşita uimire a oaspetelui, a adăugat: *„M-ar interesa, în schimb, filmul acela!"* Şi i-a înmînat interlocutorului său dosarul proiectului „Napoleon" pe care Vengherov, distrat, îl răsfoise în aşteptarea magnatului, uitîndu-l pe masa acestuia.

Din acest accident imprevizibil a rezultat o nouă societate de producţie cinematografică: VESTI (Vengherov + Stinnes), creată special pentru finanţarea filmului lui Abel Gance. Societatea îi punea la dispoziţie cineastului un întreg studio berlinez, ofertă pe care Gance a refuzat-o fără şovăială. *„Un asemenea film* — a ripostat el — *sau se face în Franţa sau nu se mai face deloc!"* Producătorul a trebuit să se replieze, căutînd alte soluţii. Între timp, atelierele studiourilor lucrau precipitat. Erau necesare opt mii de costume de epocă, patru mii de puşti, şaizeci de tunuri...

Dar nu construcţiile costisitoare, nu fastul, nu amploarea montării erau ţelul realizatorului. Nu dorea să smulgă uimirea publicului, ci entuziasmul său în faţa unei pagini fascinante de istorie. Şi-a pregătit scenariul aşa cum Napoleon însuşi trebuie să-şi fi pregătit planul bătăliilor... Îi fusese pusă la dispoziţie o aripă a castelului Fontainbleau, unde se şi mutase împreună cu soţia. (Tulburător să te gîndeşti că, în acelaşi moment, în Palatul de Iarnă din Petrograd locuia Eisenstein, rătăcind şi el, prin sălile pustii, după fantomele trecutului...) Viaţa la Fontainbleau — mărturisea Gance mai tîrziu — îl ajuta mult în intuirea justă a atmosferei. Încă nu ştia cine-i vor fi interpreţii, cînd vedea aievea şi transpunea pe hîrtie icoanele istoriei.

„Interpreţii sînt ultimul lucru de care mă ocup atunci cînd pregătesc un film — declara el, ulterior, unui reporter. *Ceea ce mă pasionează înainte de toate este tema lui principală... Drama umană, intriga, nu mi-o imaginez decît la sfîrşit şi o introduc în scenariu, precum un duo sentimental, într-o simfonie. Abia atunci îmi aleg interpreţii!*

Pentru a cînta o melodie îţi trebuie vioară. Dacă vioara este excelentă, dacă actorul are talent, cu atît mai bine . . ."[6]

Abel Gance ştia să-şi aleagă viorile. Nu utiliza celebrităţi pregătite de alţii, „*emploi*"-uri fixate definitiv în conştiinţa publică, dumicaturi bine „molfăite" de creatorii spectacolelor la modă. Genericele sale surprindeau totdeauna prin neprevăzut, erau mărturia scrisă a unor epuizante căutări. Iar *Napoleon* rămîne un fericit exemplu despre modul în care erau recrutaţi soliştii „simfoniilor" lui Gance. Pentru „prima vioară" a filmului a încercat zeci de chipuri, actori binecunoscuţi în epocă precum René Fauchois, Pierre Bonardi, Jean Bastia, Edmond von Daële (căruia i-a încredinţat, în cele din urmă, rolul lui Robespierre). L-a încercat pe faimosul Ivan Mosjukin, şi pe regizorul de origine română Lupu Pick, care doi ani mai tîrziu se va „răzbuna" că n-a fost el alesul, turnînd un excelent *Napoleon la Sfînta Elena*. În van, însă! Se părea că nimeni nu poate răspunde exigenţelor rolului.

Şi totuşi, privirile lui Gance erau de-acum îndreptate spre Albert Dieudonné . . . Juca în teatru de aproape două decenii, era actor, regizor, autor. Numai în cinematograf fusese urmărit de neşansă. Încă din 1908 debutase într-un film rămas obscur, *Sărutul lui Iuda*, dar pînă la Gance (care-l distribuise în trei dintre filmele sale), nimeni nu mai crezuse în el. Nimeni, în afara unui ceramist excentric şi plin de bani ce-l angajase, în 1924, ca . . . regizor! Dieudonné primise misiunea să pună în cadru o poveste intitulată *Catherine* sau *Viaţă fără bucurie*, film finanţat de ceramist de dragul soţiei sale, Catherine Hessling, pe care şi-o dorea vedetă. Pelicula n-a văzut niciodată lumina ecranului, dar, mult mai tîrziu, finanţatorul avea să consemneze în memoriile sale: „*Insist asupra faptului că n-am pătruns în cinema decît mînat de speranţa de a face din soţia mea o vedetă . . . Nici nu bănuiam că odată prins în angrenaj îmi va fi imposibil să mă mai desprind . . .*"[7] Autorul acestor rînduri era Jean Renoir, unul dintre clasi-

cii cinematografiei franceze și este meritul lui Dieudonné de a-l fi „prins în angrenaj"! Cum se vede, viitorul interpret al lui Napoleon nu era atît actor, cît animator. Cînd Gance i-a propus tocmai lui să-l joace pe Napoleon, a rămas perplex. „*Singurul lucru comun cu personajul meu e că și eu am fost caporal în timpul războiului...*" — glumea Dieudonné. Într-o seară, însă, în somptuoasa sală a oglinzilor de la Fontainbleau, el a atacat primele fraze ale faimoasei cuvîntări rostite de Napoleon la începutul campaniei din Italia: „*Soldați, sînteți flămînzi și în zdrențe...*" Multiplicată în zecile de cristaluri, flacăra sfeșnicelor a tremurat înfiorată de ecoul istoriei. Alegerea lui Dieudonné fusese decisă...

Pentru Joséphine a fost aleasă Gina Manés care, spre deosebire de Dieudonné, avea, deja, la activ o carieră fericită de vedetă. La 28 de ani era „femeia fatală" a filmului francez, deși, dezgustată poate de rolurile anoste, își ura profesia. În numeroase rînduri încercase să evadeze de pe platouri în cele mai excentrice moduri. Devenită îmblînzitoare într-un circ, n-a abandonat arena decît cînd a fost gata să-și piardă viața într-un accident; altădată a dispărut doi ani, refugiindu-se în Maroc, unde deschisese un mic local. După ce și-a irosit banii, a fost însă nevoită să se reîntoarcă în Metropolă, pe platouri...

Dacă Gina Manés ura cinematograful, Antonin Artaud, interpretul lui Marat, îi închina poeme: „*Iubesc orice gen de film* — scria Artaud — *deși toate genurile abia așteaptă să fie create...*" Și acest lucid iubitor al artei imaginii adăuga: „*Cinematograful implică răsturnare de valori, de optici, de perspectivă, de logică. E mai excitant decît fosforul și mai captivant decît dragostea...*"[8]

Avea 31 de ani, ducea o viață patetică epuizîndu-se în luptă cu boala și cu incomprehensiunea semenilor, era poet și estetician, scenarist și regizor, filosof și actor. Gance a făcut din el un fanatic Marat. Nu se afla la debut, juca în filme de toate genurile din 1923, dar Marat a fost, după propria sa mărturisire, „*primul rol în care m-am*

putut regăsi pe ecran, în care mi-a fost dat să pot exprima... concepția unui personaj, forță a naturii, indiferent, neutru la tot ce nu era forță a pasiunilor sale..."

În distribuția aceasta — în care predominau francezii, dar erau și mulți actori ruși, impuși de producător, — mai figura și un oltean, un anume Eugen Misirliu, născut în 1895 la Craiova. Sub numele de Genica Missirio, repurtase de cîțiva ani succese remarcabile, ajungînd de pe genericul *Atlantidei* lui Feyder în cel al *Dansatorului necunoscut* de Feuillade. În 1926, cînd Gance îl solicita în *Napoleon*, pentru a-i încredința rolul lui Murat, actorul mai era disputat de alte patru producții, cu titluri unul mai romantic decît altul: *Spionul cu ochi negri, Drumul gloriei, Prințul Zilah* și... *Belphégor!*

Alături de vedete, în scenele de masă foiau și mulți necunoscuți, unii dintre ei la debut. Ca, de pildă, o fermecătoare ingenuă în vîrstă de 18 ani, care nici nu visa ce carieră prodigioasă îi era hărăzită: Annabella — interpreta rolului Violinei Fleury.

Și dincolo de cohorta de personaje, în care Gance însuși își rezervase rolul lui Saint-Just, se mai afla și personajul cu mii de capete, mulțimea. Cum numărul celor disponibili pentru turnarea unor scene în care Gance solicita pînă la șase mii de figuranți era cu totul insuficient, asistenții porneau pe străzile Parisului să-i recruteze. Șomeri la porțile uzinelor, studenți din Cartierul Latin, vagabonzi dormind, noaptea, pe tejghelele halelor erau aduși la Billancourt și înrolați în armata sanchiloților. Și totuși, chiar pentru spectatorul de astăzi, obișnuit cu amploarea superproducțiilor, filmul lui Gance rămîne uimitor în primul rînd prin modul în care infirmă noțiunea de figurație. Sau, mai bine-zis, figurantul era ridicat aici la o răspundere apropiată de cea a actorului. Performanța regizorului era că izbutea să antreneze în mod conștient figurația în realizarea unei scene, a unei imagini și atmosfere, făcînd-o să înțeleagă sensurile ei. Gance nu îndruma masa prin „subofițeri", ci sta-

bilea, în permanență, un contact viu și direct cu aceasta.

„UNIVERSUL E ÎN FAȚA VOASTRĂ. ECRANELE LUMII VĂ AȘTEAPTĂ!"

Studioul Billancourt, aprilie 1926. Se turna scena în care Rouget de Lisle, ofițer artilerist, îi prezintă lui Danton imnul compus la Strasbourg și adoptat imediat de marsiliezi. Danton intră înfierbîntat în sala Convenției și cu un gest autoritar pune capăt aclamațiilor. Îl vrea pe compozitor, vrea cîntecul. Un băiețandru fragil e împins spre tribună. Deasupra, pe plafon, aparate automate alunecă în toate sensurile, pe șine de lemn, urcă, coboară, surprind prim-planuri la 20 de metri distanță, caută, răscolind masa compactă a figuranților, chipurile inspirate, le „violentează" fixîndu-le, halucinate, pe peliculă.

Clipă de repaos... Tribuna Convenției e acum goală, dar spre ea, iată!, urcă un tînăr subțire, nu prea înalt, cu față prelungă și plete de poet, cu ochi arzători, vii și prietenești a căror privire o simt mereu, asupră-le, cei care întipăresc filmul cu viața lor. E Abel Gance! Pentru el sînt în stare de orice. Au dovedit-o din plin cînd trei sute dintre ei au consimțit să plonjeze zilnic, mai bine de o lună, în vijelia artificială creată cu ajutorul ventilatoarelor și al furtunurilor care împroașcă apa. Patruzeci de zile la rînd s-au aruncat în piscină, cufundați pînă la brîu, s-au lansat sub grindina artificială, biciuiți de vîrtejul stîrnit de imensele elice de avion, cu respirația tăiată printre limbile de foc ale tunurilor, pentru a reconstitui asediul de la Toulon. Și acum, osteniți și îmblînziți, îl ascultă pe tînărul regizor care li se adresează cu vocea caldă, ușor voalată:

„— *Sînt pe cale să încerc o metodă nouă, ceva mai complicată! Ea mă obligă să vă solicit un efort care nu vă va depăși posibilitățile dacă veți pune în el tot sufletul. Vreți să-mi cîntați de douăsprezece ori la rînd, fără întrerupere, și în crescendo,* «Marsilieza»?..."

Andréani, asistentul lui Gance însărcinat cu recrutarea figurației, privește cu teamă în jur. Oare „patronul" nu știe cu cine are de-a face? „Sanchiloții" ăștia sînt greviștii de la Renault aflați azi pe prima pagină a ziarelor, sînt cei care au băgat spaima în supraveghetorii uzinei de automobile refuzînd îndărătnic cadențele „științifice" care le fuseseră impuse. Îi purtase, încolonați, de la poarta uzinei la cea a studioului, promițîndu-le cîteva zile de muncă plăcută. Și acum? Oamenii aceștia epuizați și exasperați, care-și revendică deznădăjduiți drepturile la poarta atelierelor, să fie puși să cînte, și încă de 12 ori la rînd, imnul revoltei?...

Și totuși, așa o vor intona, cu chipul halucinat de emoție și îmbrobonat de sudoare, cu ochi vii și gît uscat, desculți și trențăroși, „bonete frigiene" pe fața cărora furia și exasperarea și-a înscris adînc pecetea, vor cînta ca hipnotizați imnul anului II, neștiind cînd anume i-a fost „furată", unuia sau altuia, fizionomia. Și astăzi încă mai privim subjugați admirabilul montaj, ritmat parcă de însuși nemuritorul marș, panoramicele peste tribunele cu deputați în delir și apoi, în grosplan, chipul înlăcrimat al vreunui combatant, fericit că i-a fost dat să trăiască asemenea clipă înaltă. Ei, însă, protagoniștii acestei scene, n-au știut cum va arăta secvența, ei au trăit-o în transă.

„— *Sînteți francezi, îi atîță Gance, nu se poate să nu mă înțelegeți. Caut, vreau, trebuie să regăsesc în voi flacăra, nebunia, forța, măiestria și abnegația soldaților anului II. Contemplîndu-vă, trebuie să simt în voi un asemenea talaz în stare să zdrobească împotrivirea celui mai aprig simț critic, în așa fel încît să nu se mai distingă inimile de bonetele voastre roșii. Prieteni!* — lansează înaripat „generalul" Gance — *prieteni, universul vă e în față, ecranele lumii vă așteaptă!...*"

Și figuranții neînsemnați, plătiți cu centima, care-și aduc, în batiste, mîncarea de-acasă, se trezesc învestiți cu răspunderea universului și posterității. Ecranele îi așteaptă, acum au înțeles, și ar fi în stare să treacă și prin foc pentru ca din exaltarea lor comună să reînvie fervoarea anului II.

Ei, „soldaţii" nu cunosc nimic din problemele insolubile cu care le e confruntat, zilnic, „generalul". Ei nu ştiu ce înseamnă să fii ameninţat să rămîi, de la o zi la alta, fără studio şi fără bani. Fiindcă condiţiile confortabile făgăduite de „VESTI" s-au dovedit fictive. Începutul a fost, ce-i drept, frumos. Filmările în Corsica s-au desfăşurat într-o atmosferă triumfală. Gance şi numeroasa sa echipă au fost, pe insulă, eroii zilei. Dar, după două luni, întorcîndu-se la Billancourt, s-au descoperit şomeri! Multimilionarul Hugo Stinnes murise subit. *„Dispăruse exact în clipa în care aveam cea mai mare nevoie de bani"* — istorisea Gance. Băncile îi îngheţaseră activul, aşa încît turnarea nu mai putea continua. Gance i-a anunţat pe colaboratorii săi că filmările sînt suspendate şi peste platourile de la Billancourt, timp de şase luni se aşternu tăcerea. *„Toate creditele ne sînt tăiate!* — nota, lapidar, cineastul, în jurnalul său. *Mă găsesc în faţa unui film din care n-am turnat nici un sfert şi-s dator un milion de franci . . ."*

Din fericire, după luni de zbucium, un alt industriaş rus, Griniev, cu capitaluri învestite de astă dată în siderurgie, se oferă să scoată din impas nebuneasca afacere. Dar de pe baze realiste, fiindcă impunea condiţia ca filmul să cuprindă doar tinereţea eroului, adică numai prima parte a proiectului. Lipsit de o alternativă mai convenabilă, Gance acceptă, şi la Billancourt, uraganul istoriei se dezlănţui din nou. Dar noi contradicţii ameninţătoare începeau să se contureze. *„Aparatul de filmat ancorat în fixitate începuse să mă plictisească* — scrie Gance. *Doream să fiu cu totul liber . . ."* Pe platourile germane, tehnicienii obţinuseră mobilitatea camerei punînd-o pe roţi, pe bicicletă sau pe scripeţi, ca Murnau. Gance, însă, dorea să-i dea aripi!

O secvenţă ca „bătălia cu bulgări de zăpadă" a micului Bonaparte la şcoala militară din Brienne ar fi fost filmată de orice regizor într-o singură dimineaţă. Gance, însă, o consideră prima victorie a viitorului general, şi investeşte mai bine de o săptămînă în ea. Urmărit de obsesia punctului de

vedere inedit şi subiectiv, se spune că regizorul revendicase ca odată cu bulgării să fie aruncate şi aparate de filmare automate. Cînd producătorul s-a opus, motivînd că şocul ar distruge delicatul mecanism, cineastul a răspuns neîndurător: „E firesc. Doar orice bulgăre se sparge!" Dorea, avea nevoie, ţinea morţiş să aibă în film „unghiul de vedere" al bulgărelui de zăpadă! Şi dacă rîvnea să desprindă aparatul de filmat din inerţia sa, o făcea ca să-l implice în acţiune, transformîndu-i astfel pe simplii spectatori ai sălii de proiecţie, în participanţi activi la evenimentele de pe ecran. În această direcţie îşi mobilizează întreaga forţă de muncă şi inventivitate. Camera mobilă, visată de către Murnau, la Berlin, dobîndea la Paris agilitatea gîndului. După premieră, un critic exigent, dar lucid, ca Léon Moussinac putea observa pe bună dreptate: *„Nu există un singur pasaj în acest film, care să nu se evidenţieze prin originalitate tehnică..."*

În primul moment, ideea smulgerii camerei din fixitatea sa tradiţională nu i-a făcut prea fericiţi pe operatori. Aparatele erau pe atunci grele şi pentru a filma direct din mînă se cerea un efort considerabil. Gance a conceput un soi de raniţă care se prindea în faţa pieptului susţinînd aparatul de luat vederi. A legat camere de crupa cailor sau de troliuri de oţel, le-a făcut să planeze deasupra solului traversînd abisuri sau escaladînd culmi stîncoase. La Brienne, aparatele puse în mişcare de mecanisme automate au fost montate pe sănii alunecînd în plină viteză; pentru bătălia de la Toulon au fost, însă, plasate în interiorul unor mingi de fotbal prevăzute cu un vizor, ca să asigure „punctul de vedere" al ghiulelelor. Cînd Napoleon, urmărit de adversarii săi corsicani, se arunca în mare, operatorul lăsa şi el să-i cadă un aparat adăpostit într-o casetă etanşă, adaptat filmărilor submarine. Firesc că preţiosul mecanism avea să fie recuperat imediat. Mai complicat a fost cu actorul care... nu ştia să înoate. Şi cum, în loc să cadă în barca pregătită dincolo de cîmpul de filmare, a alunecat alături, Gance se agita, desperat,

pe mal, strigîndu-le celor preocupaţi de recuperarea camerei submarine: *„Salvaţi-l pe Bonaparte! „Salvaţi-l pe Bonaparte!"*

Regizorul putea declara cu mîndrie, în clipa ultimului tur de manivelă: *„Noi am urnit din loc aparatul de filmat, proiectîndu-l în inima spectacolului şi a vieţii. L-am plasat pe cărucioare, l-am rostogolit ca pe o minge, l-am suspendat de un fir, ca o pendulă, l-am proiectat ca o ghiulea de tun, l-am împins spre vreun piept, ca o floretă, l-am învăţat să păşească, să fugă, să întoarcă privirea, să cadă în genunchi, să ridice ochiul obiectivului către cer. Am făcut din el o fiinţă vie, un creier, şi, ceea ce e chiar mai mult: am căutat să facem din el o inimă! . . ."*

De remarcat faptul că Gance începe pronunţînd: *„Noi . . ."*

Ca toţi marii regizori poseda arta de a obţine orice de la colaboratorii săi. Îl divinizau, erau gata să facă oricînd totul pentru el, căci credeau în ceea ce le pretindea. N-avea nevoie să ridice autoritar vocea, pentru a se face ascultat. Autoritatea şi-o dobîndise în iureşul muncii. Chiar reproşurile, oricît de severe, le formula stîrnind dorinţa de a izbuti mai binele, nicidecum provocînd jignirea.

Pe platoul de la Billancourt se strecoară într-o bună zi un intrus. Este un danez, abia trecut de treizeci de ani, dar cu o bună experienţă în cinematograf, deşi la Paris nu-l cunoaşte încă aproape nimeni. Despre Carl Theodor Dreyer se va auzi abia mai tîrziu. Venit deocamdată în recunoaştere, danezul — care nu e numai regizor de film, ci şi ziarist — trimite la Copenhaga o corespondenţă în care afirma printre altele:

„Mi se spusese că studiourile franceze sînt primitive. În ceea ce-l priveşte pe cel în care lucrează Gance, găsesc că este superior din punct de vedere tehnic celor mai bune studiouri berlineze, apropiindu-se de nivelul celor americane.

Am asistat la trei filmări şi de fiecare dată era vorba de mulţimi între cinci şi opt sute de figuranţi. În prima zi, Gance filma un plan al reuniunii Cordelierilor, în iunie 1792, cînd Na

poleon a auzit pentru prima oară «Marsilieza» intonată de Rouge de l'Isle. Scena abunda de efecte, şi totuşi nu-mi dădea măsura talentului lui Gance... fără îndoială cel mai mare regizor francez...

Dar cîteva săptămîni mai tîrziu, în timpul celei de-a doua filmări, Gance desfăşura întreaga sa virtuozitate de tehnician şi organizator. Studioul a fost transformat în pădure. Aici avea să se desfăşoare una dintre bătăliile lui Napoleon. Pămînt şi roci alcătuiesc un teren accidentat, au fost plantaţi stejari gigantici; în prim plan o mică mocirlă e încadrată cu trestii veritabile.

Un grup de ofiţeri se sfătuiesc pe o colină. Pe alta, în faţa ei, şi-au instalat Statul Major Gance şi operatorii săi. Grupate, aparatele par insecte stranii. Gance şade în mijloc, pe un scaun pliant, şi distribuie cu voce joasă ordine pe care o mulţime de asistenţi se grăbesc să le execute. Aşa cum stă acolo, îmi pare, el însuşi, un Napoleon.

În sfîrşit, totul e pregătit. Gance dă semnalul de începere. Mizanscena a fost atît de riguros imaginată de la început încît o singură repetiţie se dovedeşte suficientă. Scena e impresionantă... La cea de-a treia filmare, peisajul s-a schimbat din nou: o colină care trebuie atacată, soldaţi «morţi» şi cai «morţi» acoperind cîmpul de bătaie. Ca şi data trecută, totul a fost atît de riguros pregătit de către Gance încît nu mai e nevoie de repetiţie. Şi totuşi, sînt cel puţin opt sute de oameni cei care luptă. Ofiţeri călări săgetează în galop pe coline, fluturînd steaguri: un general e doborît de pe cal, tunurile unei fortăreţe îndepărtate îşi revarsă încărcătura pe cîmpul de luptă şi, în plin tumult, tehnicianul poate urmări un soldat purtînd pe pîntec o cameră camuflată. Aparatul e conectat printr-un fir invizibil la un motor dispus în afara cîmpului de bătaie... Ploaia acoperă scena, ventilatoarele urlă trimiţînd fumul pulberii deasupra mulţimii de oameni care ondulează şi «luptă», reflectoarele ard şi întreg efectul e surprinzător.

Cînd părăsesc studioul, răscolit şi cu nervii întinşi, zăresc în anticameră «răniţii». Combatanţii s-au angajat atît de tare în iureşul luptei că s-au

ales cu zgîrieturi și chiar cu răniri mai grave. Curge sînge. Două infirmiere fac pansamente. Într-unul din birourile directorilor, un medic primește pe cei grav răniți... În acest moment, îmi amintesc că, într-o zi, am răsfoit o broșură publicitară a filmului lui Griffith «Intoleranță». După ce enumera cheltuielile, în dolari, amploarea decorurilor, în kilometri, și zecile de mii de figuranți care fuseseră utilizați, se adăuga sec: «în timpul filmărilor nu s-a înregistrat pierderea vreunei vieți omenești!».

Numai după ce am asistat la scena infirmieriei, pe care am relatat-o mai sus, am fost în stare să înțeleg perspectivele pe care le deschidea această simplă frază..."[9]

De altfel, în momentul în care Dreyer urmărește bătălia de la Billancourt, Gance dirijează el însuși filmările cu brațul pansat: în cursul turnării asediului de la Toulon, un recipient de magneziu explodase pe neașteptate. Interpreții scăpaseră teferi, dar «generalul» Gance și opt dintre asistenții săi au fost transportați la spital cu arsuri la mîini și chiar la fețe. Abia pansați, s-au întors pe platou, la postul lor, să reia cu aceeași îndîrjire asaltul Toulonului ...

„REVOLUȚIA SÎNT EU!"

Într-o noapte, parizienii sînt alarmați de un ciudat fenomen luminos: deasupra uneia din insulele Senei cerul parcă ar fi luat foc. O mare mulțime s-a adunat să privească spre peticul de pămînt, pînă atunci anonim, pe care s-au dezlănțuit forțele stihinice ale naturii. În noaptea aceasta, insula a căpătat un nume: Corsica! Aici turnează Gance scena fugii familiei Bonaparte urmărită de cetele puternicilor ei inamici politici. Pentru a stîrni vijelia, uzinele Farman și Renault au furnizat motoare de avion, zeci de proiectoare își intersectează limbile de foc pe cerul devenit ecran, iar motopompele împrăștie rafalele de „ploaie". Răspîndită prin unghere întunecate, echipa așteaptă ordinul asaltului. Henri Burel, operatorul care va turna treizeci de ani

mai tîrziu filmul *Un condamnat la moarte a evadat,* adaptează un motor de antrenare camerei sale cu manivelă, colegul său Kruger delimitează scrupulos cîmpul de vedere care-i revine, Lucas încarcă pelicula în ultima magazie liberă. Aşteaptă cu toţii, încordaţi, consemnul: ON TOURNE!

La miezul nopţii, semnalul se face auzit...

Sub privirile miilor de noctambuli care au împînzit malurile fluviului, elicele Farman îşi încep rotirile despicînd aerul în felii şi furtunurile prind a arunca apa, la o înălţime de peste 20 de metri. „Împlătoşat" în piele, precum un cavaler în armură, Gance scoate un pistol şi lansează o rachetă. „Familia Bonaparte" se pune în mişcare. O clipă fugarii se şi opresc din goana lor în faţa aparatului de luat vederi, grup compact al deznădejdii, dominat de halucinantul chip al Eugeniei Buffet, interpreta Letiţiei Bonaparte, susţinută cu blîndeţe de Yvette Dieudonné, soţia protagonistului filmului, în rolul Elisei. Stop! Cadrul s-a tras. Proiectoarele se sting unul cîte unul şi „familia" se retrage într-o cabană anume amenajată, în timp ce parizienii nu se grăbesc să se împrăştie, doar-doar vor mai surprinde, în noapte, înregistrarea vreunei scene şi mai spectaculoase. Dar filmarea s-a terminat...

A doua zi, înainte de a începe lucrul, Abel Gance îşi trece în revistă legiunea colaboratorilor şi lansează o nouă chemare la acţiune:

„Dacă mă cuprinde un sentiment de teamă, o fac numai la gîndul că aş putea pierde devotamentul vostru. Voinţa, viaţa mea chiar, n-ar mai însemna atunci nimic! Prieteni, filmul la care lucrăm trebuie să ne introducă în mod definitiv în templul artelor, prin gigantica poartă a Istoriei. Numai mulţumită sacrului vostru devotament putem face să reînvie Republica şi Imperiul. Rapizi, zănatici, tumultuoşi, homerici — întocmai aşa vă revendică Revoluţia, această iapă înspumată pe care Napoleon o va îmblînzi, transformînd-o într-un minunat instrument al gloriei. Revoluţia şi hohotul barbar al agoniei ei, Imperiul cu giganticele sale umbre, Marea Armată şi aştrii vitejiei ei

se află la picioarele voastre. Vouă, colaboratori de toate gradele, de la interpreții celor mai importante roluri pînă la electricienii de pe pasarele, și mai ales vouă, figuranți fără nume, vouă tuturor vă revine aceeași sarcină grea, să regăsiți spiritul străbunilor voștri..."

Sarcina cea mai grea o are însă, înainte de toate, realizatorul. El trebuie să reînvie epoca shakesperian de contradictorie, în care „timpul și-a ieșit din țîțîni", el trebuie să trezească avînturi și popoare, vise nebune și spaime de moarte, iluzii și prăbușiri, regi însetați de răfuială, mareșali fără margini în ambiție, sanchiloți flămînzi și fanatici, cu orbite inflamate de exasperare, și demnitari strecurîndu-se abil printre primejdii, adevărată comedie umană în care, sub cascada de imagini, gîndirea lui Abel Gance trebuie să desluşească rosturi, sensuri, fire din ghemul atît de încîlcit al istoriei. Filmul și l-a intitulat „NAPOLEON — VĂZUT DE ABEL GANCE"! Numai că în timp ce poetul Gance e impunător, gînditorul asupra istoriei se dovedește, adesea, vulnerabil.

Cine este, oare, personajul care înaintează, pe poarta Convenției, către putere? Cine e acest Bonaparte, „văzut de Abel Gance", mărșăluind cu pas de conchistador prin marele amfiteatru în care încă mai vibrează chemările generoase ale anului '79? Între tribunele la care oficiază, șterși și neputincioși, protagoniștii directoratului și băncile parlamentarilor, Gance a plasat, semnificativ, soldați veghind cu armele în piramidă. *„În numele Revoluției, îți mulțumesc..."* — i se adresează cu solemnitate, generalului, Barras.

„— *De azi înainte, Revoluția sînt eu!*", ripostează, sfidător, generalul, în aclamațiile „poporului" dirijat de asistenții de regie.

Gance îl urmărește pe generalul Bonaparte în ajunul plecării sale spre Italia, „în noaptea de 21 Ventose al celui de-al patrulea an al Revoluției", atras de o forță misterioasă către sala pustie a Convenției. Vidul amfiteatrului în care au răsunat nu demult, amplu, vijelios, irezistibil, acordurile *Marsiliezei*, este acum inundat de tăcerea pală a

razelor de lună. Surprins de departe, în ancadramentul uşii, strivit de grandoarea sălii istorice, tînărul general priveşte meditativ tribunele goale.

Să fie oare iluzie? Sala prinde a fi populată de umbre. Iată-i, din ce în ce mai vizibili, chiar în locul de unde au fost smulşi pentru a fi tîrîţi la eşafod, zeci, sute de protagonişti ai tragicului spectacol. Bonaparte ar vrea să se smulgă himerei, dar din fluiditatea lemnului uşii se profilează gigantica umbră a lui Danton. Înaintînd impetuos, el îl ia de braţ pe Bonaparte, purtîndu-l spre tribunele Adunării.

„— *Revoluţia franceză e cea care îţi vorbeşte, generale!*"

Marile umbre pe care istoria le-a devorat necruţător sînt din nou la locul lor şi, sub suflul pasiunilor încă nestinse, sala se umple de lumină. Bonaparte e acum înconjurat de fantomatice chipuri, umbrele s-au strîns cerc în jurul său şi iată!, Danton i se adresează din nou:

— *„Dacă vei uita într-o zi că eşti moştenitorul direct al Revoluţiei franceze, îţi vom reveni în faţă, mai teribili ca oricînd. Şi acum, împărtăşeşte-ne din intenţiile tale . . .*"

Iar Bonaparte, îşi răspunde, sieşi, cînd se destăinuie:

„— REPUBLICA MONDIALĂ!"*

O umbră gigantică ale cărei veşminte izvorăsc din alt spaţiu geografic şi altă vreme, i se adresează:

„— Nu ceda niciodată tentaţiei puterii" . . .

Şi răspunzînd privirii întrebătoare a generalului, adaugă:

„— Sînt Oliver Cromwell!"

Un alt bărbat însingurat, figură austeră şi stranie, s-a apropiat şi el:

---

* Faptul că Gance îi atribuie lui Napoleon, la 26 de ani, faimoasa formulă pe care avea s-o rostească mult mai tîrziu, înainte de moarte, la Sfînta Elena, este un neîndoielnic anacronism. Tînărul Napoleon nu putea pronunţa, la începutul experienţei sale, cuvinte care reprezentau extractul filosofic al unei existenţe politice eşuate.

„— Urmează-mi exemplul. Sînt Washington . . .“*

Marat, Danton, Saint-Just, Robespierre — toți, vibranți, imenși, intonează acum *Amour sacré de la Patrie*. Ca odinioară la clubul Cordilierilor, cîntă avîntați, recitînd parcă un jurămînt, solemnă comuniune în care cei trecuți în neființă își transmit mesajul nădejdilor spulberate celor care abia purced la efemerul drum. Dar, iată! Vocile amuțesc treptat, în timp ce umbrele se estompează una după alta. Abia vizibil, Danton încă mai îngînă: „*Aux armes, citoyens!*“ Umbrele au devenit aproape indistincte, și *Marsilieza* răsună acum ca un murmur îndepărtat . . .:

„— *Marchons . . . rchons . . .*“

Și totul a fost reînghițit de penumbră, și-n sala Convenției s-a așternut din nou tăcerea, nu se mai văd decît razele tremurînde ale lunii și jos, la baza tribunei, în fața acestui altar al Revoluției, străjuiește silueta moștenitorului ei, un Bonaparte învăpăiat de lumină . . .

François Truffaut a văzut în *Napoleon* un „basorelief animat“, Jean Mitry, un „chanson de geste“ — dar vibrația poetică a imaginilor nu poate disimula ambiguitatea atitudinii lui Gance față de istorie. Pe de-o parte, în scena întîlnirii dintre Directorat și general, cineastul subliniază printr-un grotesc legitim impostura celor care, de la înălțimea însuflețitelor lozinci de odinioară, încearcă să se dea drept continuatori ai unei mișcări pe care de fapt au și îngropat-o. Dar tocmai pornind de-aci, tentativa de a face din Bonaparte moștenitorul direct al elanurilor iacobine, devine cu atît mai puțin convingătoare.

E drept că Gance nu-și privește personajul cu totul necritic, ci doar îngăduitor. El îl înfățișează pe Napoleon luînd, cabotin, lecții de retorică de la Thalma, marele tragedian al epocii, sau, într-o altă scenă, pe cînd scrutează globul, personajul

---

* Aici Gance cade victimă altei confuzii: Washington n-avea cum să apară în 1796 printre „fantomele istoriei“, pur și simplu fiindcă încă *mai era* președintele Statelor Unite. Fantoma era, cel mult a *spiritului* revoluției americane.

său își lipește, tandru, obrazul de rotunjimile acestuia, moment care cuprinde *in nuce* baletul grotesc al „dictatorului" chaplinian. Dar aceste rare sclipiri de maliție nu anulau caracterul apologetic al ansamblului, pe care un critic atît de scrupulos și atașat artei lui Abel Gance, precum Léon Moussinac, avea să-l denunțe ca: „... *nu numai fals, ci și periculos.*" Periculos, firește, sub aspectul confuziei pe care o putea semăna diletantismul istoricul într-o viziune atît de distorsionată a evenimentelor revoluției și imperiului.

„*Priviți Teroarea* — scria dezlănțuit Moussinac. *N-am aflat încă nimic despre Revoluție, despre ceea ce a distrus, despre ceea ce a construit, despre ideea și despre forțele pe care le-a opus, despre orientările sale cele mai profunde. Deliberat, n-am aflat! Asistăm numai la spectacolul dictatorilor plebei, transformați unilateral în furnizori ai ghilotinei, sadici și nesățioși de sînge. Totul într-o dezordine din care se detașează doar două nume «printre miile de victime»: Lavoisier, un savant și Andréa Chénier, un poet. Și totul pigmentat insistent printre micile manii ale lui Robespierre, hemoptiziile lui Marat, sporovăielile lui Danton și parfumul de trandafiri pe care Gance—Saint-Just îl respiră de fiecare dată după ce cade cuțitul ghilotinei... Toate aceste imagini ne sînt înfățișate cu totul întîmplător, și primejdia lor este cu atît mai mare cu cît sînt exprimate cu forță, strălucire, cu grandoare plastică și ritmică.*"

Adevărul este că, probabil din prudență, producătorii filmului îi mai domoliseră furia bonapartistă, așa cum dovedesc unele pagini publicate ulterior de către Gance[10], ca o revanșă, fiindcă nu-și mai găsiseră loc în film:

„*Sanchiloții tîrăsc cadavrele elveției și aristocraților, despuiate, prin spațiile farandolei, pentru a le arunca în vîlvătaie... Pe marea scară a Palatului Tuileries, iluminată de torțe, se dansează în mijlocul valurilor de sînge și vin... Orgie!*

Bonaparte pătrunde într-o încăpere. E salonul de toaletă a lui Ludovic al XVI-lea. Doi sanchiloți la ușă. Santinele! Unul e băut, celălalt doarme.

Bonaparte pătrunde în încăpere și, iată-l, în fața unei alte porți întredeschise. Ceea ce vede l-a țintuit în prag!

Biroul lui Ludovic al XVI-lea. Totul e devastat. Mobile trîntite pe jos, sticlărie spartă, pînă și portretele regale au pumnale înfipte în dreptul pieptului. În mijlocul buduarului, o masă improvizată dintr-o bancă. În jurul ei: Clavière, Monge, Lebrun, Robespierre, Marat și tot felul de scribi. Danton măsoară camera în lung și-n lat . . ."

Dramaturgului Gance nici nu-i pasă de adevărul istoric, nu-i pasă că aceste ilustre personaje ale Revoluției nu s-ar fi putut întîlni, în realitate, cu prilejul asaltului de la 10 august 1789. Asemenea momente existente în film justifică aprecierea criticului ziarului comunist german „Rothe Fahne" care refuza să vadă în *Napoleon* altceva decît *„o înșiruire de episoade, lipsită de rigoare și străină de istorie . . .*[11] De altfel Gance și previne eventuale obiecții de acest gen cu o notă în care explică faptul că adevărul urmărit este de natură psihologică, ceea ce trebuie să scuze inexactitățile istorice voite. Iar acest „adevăr psihologic", această finalitate a unor fapte inventate *„în raccourci"* trebuie să ducă, în scena la care ne referim, spre momentul în care: *„. . . Bonaparte zărește pe jos, îndărătul unui fotoliu răsturnat, ceva care strălucește"* — bineînțeles coroana și declară autoritar: *„Masacrele sînt intolerabile. Dacă nimeni nu pune ordine, cele mai bune roade ale Revoluției vor fi pierdute . . .*"

Chiar dacă scenele măcelului au fost ulterior îndepărtate din montajul final, spiritul general al scenariului, optica sa asupra revoluției, nu s-au schimbat. Nu degeaba își și exprima Moussinac temerile că unii dintre spectatorii filmului ar putea crede că Revoluția Franceză *„n-a făcut decît să distrugă ceea ce* «era bun» *în vechiul regim, n-a făcut decît să asasineze savanți și poeți nevinovați"*, că ea a fost condusă de detracați, de maniaci și de nebuni și că Napoleon Bonaparte a apărut, din fericire, pentru a repune totul în ordine în concordanță cu legile disciplinei, autorității, adică, pentru

a spune totul, ale dictaturii militare. „«Napoleon» *este* — protesta Moussinac în 1929, an în care dreapta franceză era în plin asalt — *un Bonaparte pentru învățăceii fascismului!*“ [12]

Astăzi, cînd valoarea contribuției estetice a filmului lui Gance s-a stratificat deja în conștiința istoriei cinematografiei (Moussinac însuși conchidea încă de pe atunci că *„deși pus în serviciul unei idei periculoase... constituie o etapă în progresul artei imaginii“*), noi întîmpinăm cu mai puțină acuitate critică viziunea distorsionată a cineastului asupra istoriei. Dar chiar dacă pasiunile iscate de film s-au mai potolit, fie și analiza pur estetică a mijloacelor de expresie arată în ce măsură prejudiciază Gance-istoricul performanța omului de artă. Să revedem o secvență celebră din *Napoleon*, cea în care eroul, urmărit de adversarii săi corsicani, fuge în Franța. S-o privim, de astă dată, nu din punctul de vedere al bravurilor tehnice (aparate automate fixate pe crupa calului în galop, camere submarine lansate în containere etc.), ci cu ochii spectatorului, așa cum vede el pe ecran momentul în care, la 26 mai 1793, tînărul Bonaparte se îndrepta spre țărmul Franței. Urmăritorii au rămas, neputincioși, pe țărm. Ei nu îndrăznesc să se avînte printre talazurile mării agitate pe care, într-o mică barcă de pescari, Napoleon o traversează avînd, simbolic, drept catarg, tricolorul Franței.

Dar, în acest moment, Gance alternează două acțiuni paralele: drumul lui Bonaparte, înfruntînd valurile spre Franța și, în aceeași noapte, la Paris, Convenția dispută bătălia ei decisivă cu Gironda. La tribuna Convenției, Antonin Artaud (*Marat*) pledează dezlănțuit. Un zîmbet batjocoritor crispează chipul turmentat al lui Robespierre. Tribunele se agită. Napoleon străbate talazuri dușmănoase. Barca se clatină vertiginos. Dar în bătaia valurilor pare acum și amfiteatrul Convenției! Sub valul istoriei se clatină și el! Barca își croiește drum drept spre obiectiv; a trecut prin el și, pe ecran, n-a mai rămas decît necuprinsul mării acoperit de un val uriaș care crește acum, de nestăvilit, spre apa-

rat. Imaginea Convenţiei vălureşte şi ea, tribunele deputaţilor ondulează în năprasnicul tangaj al istoriei, patimile aprinse de revoluţie alternează cu valurile mării pînă ce ambele imagini se învălmăşesc într-o impresie comună.

E adevărat, efectul vizual e grandios. Cel puţin la prima impresie... Pentru că la o meditaţie mai adîncă asupra naturii metaforei, rezervele apar din ce în ce mai întemeiate! În primul rînd cu privire la specificitatea mijloacelor de expresie. Asocierea unor stihii naturale cu furtuna socială, paralelismul între furia mării şi cea a mulţimii revoluţionare, dintre cosmic şi uman sînt mai curînd de natură literară decît cinematografică. Unul dintre necondiţionaţii admiratori ai lui Gance, regizorul Henri Fescourt, îl denumea un „Victor Hugo al cinematografului"! Analogia merită a fi urmărită. În al său *Anul '93*, poetul romancier scria: *„A fi membru al Convenţiei însemna atunci a fi un val al Oceanului..."* Este, aproape cuvînt cu cuvînt, şi ceea ce transmite Gance în imagine. Numai că poetul *Legendei secolelor* dovedea incomparabil mai multă disponibilitate faţă de sensul revoluţiei, fie şi în excesele ei. Iată cum îşi continua el meditaţia a cărei adîncă pătrundere îi asigură perenitatea viziunii asupra istoriei: *„A imputa revoluţia oamenilor este ca şi cum ai reproşa mareea valurilor. Revoluţia este o acţiune a necunoscutului... Evenimentele dictează, oamenii semnează... Desmoulin, Danton, Marat, Robespierre n-au fost decît grefierii..."*[13]

„Grefierii" lui Hugo au devenit, la Gance, monştri groteşti ale căror sîngeroase excese netezesc drumul spre putere al lui Bonaparte. Păstrînd motivul exterior al valului în furtună, cineastul pierde profunzimea meditaţiei poetului. De altfel, cum deosebit de elocvent a şi demonstrat Jean Mitry, asociaţia vizuală a lui Gance nici nu duce prea departe. Ilustrul filmolog francez observă, în tratatul său de *Estetică şi psihologie a cinematografului*, că în pofida virtuozităţii plastice fără egal, viziunea balansului Convenţiei nu este *„nici imaginară, nici realistă"*. E pur şi simplu falsă! —

conchide autorul francez, pentru că *„în sine conceptul nu oscilează... Realitatea este deformată pentru a se confecționa un simbol vizual extras dintr-o metaforă verbală, un simbol care nu e însă decît artificiu..."*

Și aici, în acest punct al demonstrației sale, Jean Mitry aduce în discuție încă un element, capodopera lui Pudovkin — *Mama*, în finalul căreia clasicul sovietic alternează valurile demonstrației muncitorești cu fluviul în dezgheț. *„În* «Mama» *nu există, însă, o idee apriorică, ci două fapte confruntate: manifestanții și fluviul. O simplă comparație se naște din juxtapunerea lor, apoi dintr-un montaj alternat care nu creează o metaforă, ci o metonimie, o asociație de idei nu o substituire. Asociația este cea care face să se nască metafora* în gîndirea spectatorului. *Dimpotrivă, în* «Napoleon» *sînt amestecate, suprapuse, asimilate în mod arbitrar fapte lipsite de o analogie reală. Metafora este forțată, fabricată, concretizată..."*[14]

Dar, într-o altă lucrare a sa[15], același reputat critic atrage atenția că ceea ce trebuie remarcat în cazul lui *Napoleon* nu e reconstituirea istoriei, ci privirea poetului, un poet care nu reține decît evenimentele ce corespund adevărului său liric. *„A căuta aici reconstituirea întreagă și exactă a evenimentelor revoluției ar fi la fel de van cu a dori să studiezi bătălia de la Ronceveaux prin intermediul* «Cîntecului lui Roland»..." Prin urmare, reproșurile care i se pot aduce cronicarului istoriei nu anulează virtuozitatea bardului, strălucirea limbajului acestuia. *„Nebuniile-i sînt măreție, dezechilibrele exaltante!"* — exclama Jean Tedesco, un critic al epocii. Iar Georges Charensol, istoricul de mai tîrziu, nota cu luciditate chiar în anul premierei: *„Lipsit de măsură, apocaliptic și primitiv, fără simț critic și lipsit de gust într-o măsură de necrezut... are totuși la activ, în* «Roata» și «Napoleon», *cîteva sute de metri care sînt demne să rămînă..."*[16] Aceste sute de metri sînt ceea ce contează, întocmai cum, dintr-o existență umană contradictorie sau banală, este cîteodată de reținut un singur, dar fericit moment de inspirație,

Din punct de vedere istoric, secvența în care Fréron, membru al Convenției, extermină trei sute de ostatici este produsul viziunii distorsionate și unilaterale asupra Revoluției, pe care Moussinac i-o reproșa, pe drept, lui Abel Gance. Din punct de vedere vizual, este însă o performanță de limbaj cinematografic! În cîteva zeci de secunde, imaginea expresivă a lui Gance izbutește să comprime tabloul unui masacru. În această secvență, montajul descompune acțiunea într-o rafală de impresii (ca în faimoasa „ridicare a pavilionului" din *Kinopravda* lui Dziga Vertov). Să încercăm s-o reproducem:

Soldați trag. Se prăbușesc ostatici. O pușcă enormă acoperă ecranul. Apoi un chip descompus de groază, un șoc, și sîngele care acoperă fruntea. Întreg universul se dezechilibrează împreună cu victima. Arma. Un alt chip. Din nou, viziunea muribundului: o prăbușire în neant. Arme, chipuri, trupuri însîngerate, ultime impresii întipărite pe retine mărite de groază. Apoi, fiindcă orice invenție trebuie dezvoltată nu repetată, obiectivul însuși își asumă punctul de vedere al glonțului, țîșnind drept spre o victimă, pătrunzînd în craniul alteia. Și în paroxismul secvenței, toate aceste viziuni care curg torențial ajung să se supraimpresioneze pînă ce — brusc! — imaginea devine imobilă, împietrește într-o viziune a trupurilor fără de viață, abandonate pe pămîntul înghețat.

Împărtășind, într-un interviu,[17] ideea că ... paroxismul este cheia artei sale poetice, Gance argumenta: *„Napoleon a fost un paroxism al epocii sale ... care a constituit un paroxism al istoriei. Iar cinematograful este, pentru mine, paroxismul vieții ..."* Prin precipitarea montajului, Gance urmărise să multiplice imaginea, să comprime timpul, să surprindă ceea ce numai Griffith izbutise, simultanul invizibil. Paroxismul cinematografic îi cerea însă mai mult. Însăși dialectica emoției acestuia tindea către sfărîmarea dimensiunii ecranului clasic și a imaginii unice. Limitele învechite ale proiecției cinematografice cedară și ...

CORTINA SE DĂ LA O PARTE!

Nu! N-am fost de față atunci, la 7 aprilie 1927, cînd, pentru prima oară în istoria cinematografiei, perdelele de catifea ale scenei Operei din Paris au fost trase în lături și în fața ochilor uimiți ai spectatorilor „cîmpul de vedere fu lărgit pînă la orbire, multiplicînd, cu un inestimabil procent, emoția publicului."[18] Nu ne-am numărat măcar printre privilegiații care, în iulie 1983, au putut urmări, la Paris, versiunea integral reconstituită a lui *Napoleon*, proiectată în „poliviziune"* timp de 5 ore, la viteza inițială de 20 imagini pe secundă, cu tripticul pe un ecran gigantic de 36 m 9. Dar fie și din lectura cronicilor timpului îți poți face o idee despre intensitatea efectului de participare a publicului. Pentru că nu era vorba de o simplă extensie a spațiului de proiecție, ca în cazul Cineramei de mai tîrziu. Cele trei ecrane alipite în tripticul lui Gance serveau filmul în cele mai diverse moduri. Unei singure imagini, grandioasă în dimensiune, îi succedau alte trei simultan alăturate, sau o acțiune principală era flancată de alte două secundare, sau o singură acțiune simbolică era plasată în centrul altor două acțiuni paralele.

Ideea „poliviziunii", așa cum în mod fericit fusese denumit procedeul de către criticul muzical Emile Vuillermoz, izvorîse direct din tensiunea poetică a materialului, fapt atestat de Gance însuși: *„Tema, istoria, care e povestită, se desfășoară pe ecranul central. Istoria e proza, iar aripile, ecranele laterale adică, sînt poezia . . ."* Dar centrul, ca și aripile, puteau fi, la rîndul lor, segmentate în mai multe imagini, așa încît la un moment dat, pe cele trei ecrane paralele, se în-

---

* Tentația poliecranului n-a revenit în cinematograf decît foarte tîrziu, la finele deceniului șapte (în filme ca *The Boston Strangler* al lui Richard Fleischer sau *Thomas Crown Affair* de Norman Jewison). Virtuoz al tehnicii, Fleischer diviza imaginea cinemascopică pentru a prezenta diferite aspecte simultane ale aceleiași secvențe: grosplanuri care nu erau decît detalii ale imaginii vecine sau planuri din diferite unghiuri ale aceluiași personaj.

vecinau și se însufleţeau 16 fotografii simultane. *„Mi se reproşa că nu mai pot fi percepute* — îi relata Gance, în 1962, lui Georges Sadoul. *Nu prevăzusem asta. Dar atunci cînd asculţi o orchestră, te mai preocupă să deosebeşti clarinetul de violoncel şi vioară? ...“*[19]

Pînă să dobîndească această polifonie vizuală, cîte obstacole n-au trebuit, însă, înfrînte. Camera tripticului era, de fapt, o unitate alcătuită din trei aparate de filmat dispuse, unul peste altul, pe o platformă specială. Inginerul Débrie, renumitul inventator şi constructor chemat în ajutor, le-a amplasat astfel încît să-şi distribuie cîmpurile în mod perfect: aparatul central controla mijlocul, cel superior, cîmpul din dreapta, iar cel inferior, cîmpul din stînga. Pentru ca înălţimea cadrului să coincidă, aparatele dispuse sus şi jos au fost uşor înclinate în raport cu cel din mijloc.

„Resimţeam necesitatea unor noi echipamente tehnice, pentru a face cît mai flexibil stilul meu cinematografic ...“ — a explicat ulterior realizatorul.[20] Experimentator îndărătnic, el încerca simultan alte două tentative de a înnoi limbajul cinematografic. În timp ce operatorul Kruger punea în mişcare instalaţia sincron a triplei camere, colegul său Burel explora necunoscutul imaginii tridimensionale utilizînd procedeul anaglyphic (efect de relief perceput exclusiv prin ochelari cu lentile roşu-verzi), care avea să fie preluat de casa americană M.G.M. abia în 1935. Un al treilea operator, Eyvinge, încerca filmări în culori. După şapte luni de montaj epuizant, în trei versiuni diferite, Gance a făcut opţiunea. Efectul de participare al filmărilor în culori şi relief nu putea rivaliza cu cel al poliviziunii.

Cea dintîi proiecţie a „tripticului“ *„a fost cea mai mare sărbătoare din viaţa meal“* — va declara, ulterior, cineastul. Dar rezultatul era consemnat cu aprecieri superlative şi de către martorii oculari. *„Orchestra imaginilor pe cele trei ecrane ne dă prima simfonie vizuală demnă de acest nume ...“* — scria Jean Arroy în „Le tout film“,

în februarie 1928. Aşa cum atestă criticii timpului tripticul lui Gance oferea perspectiva unui număr infinit de posibilităţi şi combinaţii cinematografice, el părea să marcheze începutul unei noi ere.

Părea, doar, fiindcă tehnica pe care o elaborase n-a putut fi dezvoltată, aşa cum oprit din curgerea sa firească a fost şi proiectul lui *Napoleon*. Motivul era comun: lipsa mijloacelor financiare! În zadar a încercat Gance să-şi ducă mai departe invenţia. În zadar plătea, în 1929, revistelor franceze specializate, asemenea texte publicitare: „A început realizarea filmului *Sfîrşitul lumii* văzut şi auzit de Abel Gance pe o temă de Camile Flammarion. *Film sonor, cu o parte pentru triptic putînd fi proiectată cu aparate normale...*" Prospectul acesta le era, evident, adresat nu atît spectatorilor, cît unor eventuali finanţatori. Patronii industriei filmului aveau, însă, alte preocupări. Atenţia le era captată unilateral de înscrierea sunetului pe peliculă. Abel Gance învinuieşte chiar compania americană Metro-Goldwin-Mayer că i-ar fi achiziţionat filmul cu intenţia premeditată de a închide tripticul în arhivele ideilor înăbuşite din teamă de progres tehnic. Ceea ce este sigur e că în viziunea monteurului Frank Hull de la „M.G.M." nu mai era decît un film frivol consacrat legăturii dintre Napoleon şi Josefina, nelăsînd să se întrevadă mai nimic din virtuozitatea tehnică şi vigoarea poetică a originalului.

Dezgustat de obtuzitatea şefilor industriei cinematografice, înţelegînd într-o criză de desperare că invenţia sa era condamnată ca inutilă, Gance şi-a distrus cu propria-i mînă negativele tripticului. Inspirat, cineva îl compara mai tîrziu cu un uriaş care ridicase un munte, pentru ca apoi să se lase strivit sub el.

A trebuit să se mai scurgă o bună jumătate de secol ca posteritatea să realizeze locul şi valoarea invenţiei sale. Atunci cînd, prin diverse procedee tehnice, ecranul clasic şi-a întreit dimensiunile, istoricii au prins a stabili priorităţile. Sub privirile indiferente ale bătrînului cineast, ei l-au

felicitat, consolîndu-l că fusese mult prea avansat în raport cu tehnica şi publicul epocii sale. O dramă pe care cinematograful o mai trăise în atîtea rînduri...

„PASĂREA PHOENIX" RENAŞTE LA LONDRA

Exista, la începutul anilor '50, printre liceenii londonezi, un personaj ciudat. Avea, ca oricare băieţaş de 12 ani, „hobby"-ul colecţiei, dar nu strîngea nici fluturi, nici timbre, nici etichete de chibrituri, nici măcar fotografii autografe ale vedetelor, ci... filme! Agonisise o frumoasă colecţie de pelicule tip „Pathé-Baby" de 9,5 mm, care punea la îndemîna amatorilor filmele uitate ale trecutului. Într-o zi a întîlnit în lista de oferte a unei societăţi din Bromley un titlu care l-a intrigat: *Napoleon Bonaparte şi revoluţia franceză.* Caracterul declarat didactic al filmului l-a ajutat să-şi dobîndească, lesne, bani de la tatăl său şi peste cîteva săptămîni şi-a proiectat „lecţia" în două bobine pe peretele alb al camerei sale. Nu, nu era o lecţie de istorie, era mai mult decît atît, era un document!

Îl privea fascinat, ca pe un adevărat jurnal de actualităţi al erei iacobine, îl emoţionau pînă şi chipurile, cele gravate în memoria istoriei — Marat, Danton, Robespierre —, dar mai cu seamă cele surprinse în mulţimea sanchiloţilor. Îndrăgostit pătimaş de capodopera pe care o presimţea dintr-un singur fragment, Kewin Brownlow, şcolarul din Londra, a început să caute restul. Şi acestor căutări avea să le consacre toată tinereţea. Colinda anticariatele, magazinele de pelicule, dădea anunţuri în ziare şi uneori eforturile îi erau răsplătite prin petice rătăcite ale uriaşei fresce. Încă nu-şi luase bacalaureatul, dar ştia ce anume vrea să facă în viaţă. *„Cele două role mi-au decis viitorul!"* — avea să recunoască mai tîrziu.

A intrat în cinematografie ca monteur, în 1968 colabora cu Tony Richardson la realizarea *Şarjei cavaleriei uşoare,* lucra filme de televiziune şi se consacrase cu trup şi suflet istoriei celei de-a

şaptea arte. Dar întreg timpul liber şi-l dedica, în secret, muncii sale pasionate de reconstituire a lui *Napoleon*. Era ca un „puzzle", pe care-l şlefuia pătimaş şi fără răgaz. La un moment dat, crezîndu-se suficient de avansat spre a-şi dezvălui montajul, a început să ofere proiecţii pentru cineaşti, istorici şi filmologi. *„Efectul obţinut m-a umplut de o asemenea mîndrie, încît aveam sentimentul că eu făcusem filmul..."* — scrie Brownlow.[21]

Vizitînd Parisul, nu s-a dus, ca atîţia alţi turişti, la Luvru şi Versailles, ci s-a oprit la Cinemateca Franceză, unde Henri Langlois i-a prezentat o variantă a filmului montată din şase copii diferite ale capodoperei lui Gance pe care le poseda în colecţia sa. Brownlow nu s-a lăsat intimidat. Avea şi motive! Ultimul cuvînt în subiectul *Napoleon* încă nu fusese rostit. Convingerea aceasta i-a întărit-o şi faptul că a putut găsi, în aglomerarea de boarfe a lui „Marché aux puces" încă un fragment cu totul inedit din fresca sfîşiată.

În 1968, Brownlow pregătea, pentru postul de televiziune B.B.C., un documentar intitulat *Abel Gance, o încărcătură de dinamită*. Prietenii de la cinemateca pariziană i-au expediat un voluminos material, între care o cutie purta titlul misterios *Autour de „Napoleon"*. În ea a găsit un lung fragment pe care l-a vizionat cu respiraţia oprită: era „Bătălia cu bulgări" care de aproape 40 de ani fusese socotită iremediabil pierdută. Treptat, treptat, fresca se întregea.

Documentarul consacrat lui Abel Gance s-a bucurat de un asemenea succes, încît tînărul istoric care abia împlinise 30 de ani, s-a văzut invitat la Hollywood. Proiecţiile de acolo, în faţa unor maeştri blazaţi care văzuseră „totul" şi ştiau „totul", au fost o adevărată revelaţie. *„Citisem despre această operă, dar nu mi-aş fi închipuit-o atît de copleşitoare"* — declara George Stevens. *„Incredibil!"* — rostea lapidar William Wyler.[22]

Între timp, la Paris, în acel an 1969, cu prilejul aniversării bicentenarului naşterii lui Napo-

leon, Claude Lelouche îl incita pe Gance să reediteze, pe baza vechiului material filmat, o versiune intitulată *Bonaparte și revoluția*. Filmul lui Abel Gance implica un nou montaj, în timp ce ambiția lui Brownlow rămînea restaurarea celui original. Autorul lui *Napoleon* l-a înțeles și l-a încurajat, oferindu-i, spre copiere, întreg materialul pe care-l avea. Jacques Ledoux, directorul arhivelor cinematografice de la Bruxelles, i-a sărit și el în ajutor. Nu cu peliculă, fiindcă în colecția sa nu poseda decît o singură rolă din *Napoleon*. Avea în schimb, pe baza unor contacte cu celelalte arhive, harta exactă a răspîndirii versiunilor pe meridianele filmotecilor lumii.

Curînd cabina de lucru a lui Brownlow gemea sub povara sutelor de bobine, dar n-ai fi putut găsi în ea nici măcar două role identice. Explicația era că, la sfîrșitul anilor '20, copiile de distribuție europene și americane se trăgeau de pe negative diferite și, cum Gance folosise chiar mai multe procedee de filmare, negativele erau cu atît mai numeroase. *Napoleon* circula în lume sub cele mai diferite variante și misiunea delicată a lui Brownlow era să le aducă la un numitor dramatic comun, printr-o muncă plină de răbdare și stăruință. Nici o versiune nu trebuia neglijată. Pînă și cea M.G.M. care reținuse din uriașa frescă istorică doar „amorul" napoleonian, ascundea planuri care lipseau în celelalte variante. În plus, a fost descoperit un colecționar particular american care conservase, ca pe o curiozitate, un negativ al tripticului final. După 20 de ani de muncă neobosită, visul adolescentului cinefil se apropia de împlinire...

În 1981, sub patronajul lui Francis Ford Coppola, triumfătorul realizator al *Nașului*, New Yorkul avea să trăiască un răsunător eveniment cultural: cea de-a doua premieră mondială a lui *Napoleon*. Deși biletele de intrare se ridicau la o sumă exorbitantă, *„erau mai greu de găsit, decît oameni dispuși să recunoască că nu-l văzuseră încă!"*, observa „The New York Times". *„Evenimentul cel mai senzațional al deceniului"* — su-

pralicita prestigiosul „Newsweek". *„Un film la care vor trebui raportate toate celelalte, de acum și din viitor"* — proclama „Los Angeles Times". Criticii concurau în elogii, rezultatele financiare erau fără precedent, distribuitorii europeni se întreceau în a-și asigura drepturile de difuzare, succesul era triumfal...

Abel Gance nu mai putea trăi, însă, satisfacția revanșei. Tocmai în acele zile, la 92 de ani, se stingea într-o clinică pariziană omul al cărui vis frenetic spulberase, cu jumătate de secol în urmă, limitele inflexibile ale ecranului standard.

VIII

SFÎRŞITUL SANKT-PETERSBURGULUI

(Koneţ Sankt-Petersburga),
de Sevolod Ilarionovici PUDOVKIN (1893—1953)

U.R.S.S., 1927. *Regie:* V.I. Pudovkin; *scenariu:* Nathan Zarhi; *operator:* A. Golovnia; *regizor secund:* M. Doller; *scenograf:* S. Kozlovski. *În distribuţie:* A. Cistiakov *(consăteanul)*, Vera Baranovskaia *(soţia acestuia)*, Ivan Ciuveliov *(flăcăul)*, V. Obolenski *(fabricantul Lebedev)*, Serghei Komarov *(poliţaiul)*, V. Pudovkin şi V. Fogel *(ofiţeri germani)* etc. etc.

În vara anului 1927, în timp ce Palatul de Iarnă şi Institutul Smolnîi „gemeau" sub ocupaţia armatei de cineaşti ai lui Serghei Eisenstein, în timp ce întreg Leningradul petrecea „nopţi albe" de neuitat reînviind amploarea epică a asaltului lui Octombrie, în cetatea Revoluţiei acţiona încă o echipă de cineaşti. Era incomparabil mai liniştită, îşi desfăşura filmările pe tăcute, fără pompă şi reporteri, cu un buget moderat — dar Eisenstein n-o subaprecia de fel, ba se afla chiar mereu cu ochii pe ea, după cum atestă şi această menţiune dintr-o scrisoare pe care autorul lui *Octombrie* o adresa, în august 1927, lui Aleksandrov:

Fortăreaţa Petropavlovsk e foarte importantă. Ea e foarte bună la Pudovkin, ca de altfel întreg materialul . . ."[1]

Deşi cu şapte ani mai în vîrstă decît Eisenstein, ca cineast Vsevolod Pudovkin era mult mai tînăr. Pe vremea în care Eisenstein turna dezlănţuit în portul Odesei, Pudovkin, deşi se apropiase de cinematograf înaintea colegului său, abia realiza primul său scurt-metraj, un documentar fără pretenţii. Filmul său, *Mecanica creierului*, era dedicat popularizării teoriei pavloviene a reflexelor condiţionate. Cît timp fusese vorba de reflexe la cîini, regizorul le fixase cu conştiinciozitate reacţiile salivare; cînd însă filmul a trecut la aplicarea teoriei

pavloviene asupra omului, în fața cineaștilor s-a ridicat problema descoperirii unui reflex care să nu fie numai condiționat, ci și... fotogenic! Spre surpriza consultantului științific al echipei, profesorul Fursikov, cineastul le-a propus biologilor o soluție la care aceștia nu se gîndiseră: contractarea pupilei. Această contribuție neașteptată dovedea, din partea regizorului, un simț științific care-l va caracteriza permanent ca artist. „*Contactul cu știința mi-a întărit mereu credința în artă...*" — rezuma el.[2] Așa și era! Încă din adolescență, printre chemările aparent dezordonate de care se lăsase captivat (pictură, vioară, literatură dramatică) se simțea la fel de atras și de astronomie, fizică și matematică. Împins de părinți către medicină, și-a impus voința și a studiat chimia-fizică, angajîndu-se mai tîrziu chimist într-o uzină, dar fără a neglija pictura, muzica, literatura. „*Năzuința spre ceea ce este nou, neașteptat și necercetat am avut-o totdeauna... Ea mă împingea către știință, după cum pasiunea mea pentru artă era nevoia firească de a da expresie visurilor care-mi răscoleau sufletul...*"[3]

La izbucnirea războiului a fost înrolat într-un regiment de artilerie, dar nu i-a fost dat să lupte mult: în februarie 1915 era internat într-un lagăr de prizonieri din Pomerania, de unde, în 1918, evada, întorcîndu-se la Moscova. Găsea aici o lume nouă, cu noi probleme și raporturi umane. Nu acordase nici un interes cinematografului pînă în clipa în care un amic întîlnit din întîmplare l-a dus, mai mult în silă, să vadă un film american. Amicul era Lev Kuleșov, iar filmul, *Intoleranță*. Doar două alte filme — mărturisea Pudovkin — aveau să-l mai impresioneze la fel de adînc: *Potiomkin* și *Pariziana*...

UCENICIE LA MINUS 4 GRADE...

Venise în contact cu o artă de tulburătoare originalitate, căreia nu-i putea găsi corespondențe cu oricare alta dintre muzele clasice. Noua pasiune îl devora atît de violent încît, deși în vîrstă de 30 de ani, căsătorit

și „cu situație", abandonă totul intrînd ca elev în atelierul lui Lev Kuleșov.

Majoritatea celor care se apropiau atunci de lumea mirifică a filmului sovietic nu trecuseră de 20 de ani. Pudovkin, cu șase ani mai vîrstnic decît profesorul său, era veteranul grupului de învățăcei, dar oare asta mai conta? Cu adevărat importantă, pentru el, era incursiunea în această lume ce i se dezvăluia, temperatura entuziasmului la care se desfășura lucrul în atelier și emulația colectivă a descoperirilor cotidiene.

Numai că profesorul a fost chemat pe front, iar studentul, care nu accepta să piardă timpul, s-a „reciclat" spre un alt atelier, cel al lui Vladimir Gardin, fondatorul primei școli cinematografice de stat din lume. Noul maestru avea tîmple cărunte, o vîrstă cît de cît „academică" (aproape 50 de ani) și antecedente dintre cele mai respectabile: ca actor fusese, la Paris, angajatul lui Antoine; ca regizor turnase vreo 40 de filme, între care două titluri frapau prin ambiția lor: *Război și pace* și *Anna Karenina*. Sub îndrumarea sa, Pudovkin trăiește, în 1920, prima sa experiență cinematografică: o apariție ca actor în *Zile de luptă*, filmul regizorului Perestiani. În cea de-a doua — patronată de Gardin însuși — *Secera și ciocanul* (1921), interpretul cumula funcții complexe de asistent de regie, scenograf și chiar coscenarist! Cînd Gardin montează, la Teatrul Revoluționar Satiric, o adaptare după *Călcîiul de fier*, îl alege pe Pudovkin ca asistent, iar la elaborarea scenariilor filmelor *Foame, foame, foame* și *Cancelar și tîmplar* îl solicită în calitate de coautor. Profesorul tocmai îi propusese ca următorul film să-l și regizeze împreună, cînd ... lovitură de teatru! Reîntors de pe front, Kuleșov își reia în primire atelierul, adunîndu-și discipolii, și Pudovkin îl urmează fidel.

Despre duritatea acestor ani de studiu depun mărturie doi autori francezi care au studiat cinematografia la Moscova: „*Cei ce au trăit epoca aceea aspră a tinerei Rusii revoluționare își vor aminti de cursurile de gimnastică ritmică desfă-*

şurate, iarna, în săli neîncălzite, la —4°, aşa cum, în absenţa oricărui mijloc de transport, studenţii trebuiau să adauge interminabilelor marşuri prin oraş, cu stomacul gol, căratul săniilor încărcate cu vreascuri destinate sobei din fontă care abia dacă încălzea, dar pe care frigeau, după cursuri, puţinele provizii ce şi le puteau procura . . ."[4]

S-a supus totuşi de bună voie unei lungi ucenicii în asemenea condiţii dificile, ani de muncă neîntreruptă şi obscură de atelier, studiind metodele a trei regizori, luînd parte la elaborarea a cinci filme, experimentînd mai toate compartimentele producţiei cinematografice. Abia apoi, după ce împlinise 32 de ani, acceptă un angajament de regizor la noul studio „Mejrabpom-Rusi".

În idiomul prescurtărilor, atît de caracteristic celor dintîi ani de după revoluţie, Mejrabpom însemna de fapt Ajutorul Muncitoresc Internaţional*, organizaţie întemeiată de un grup al Partidului Comunist din Germania. Pe lîngă ajutorul în alimente şi medicamente pe care izbutise să-l dea republicilor sovietice la începutul anilor '20, organizaţia a avut şi meritul de a contribui la dezvoltarea cinematografiei socialiste. Cu sprijinul ei a fost creat studioul care-i purta numele (unit, mai tîrziu, cu alt studio moscovit, „Rusi"), unde s-au realizat cîteva dintre primele succese de răsunet ale cinematografiei sovietice, între care *Aelita* şi *Stenka Razin* de I. Protazanov, *Căpitanul de poştă*, cu marele actor Moskvin în rolul principal, sau comedia *Vînzătoarea de ţigări de la Mosselprom*, în care viitoarea regizoare de film şi soţie a lui Aleksandr Dovjenko, frumoasa actriţă Iulia Solnţeva, primea replica unui tînăr comic de mare viitor, Igor Ilinski. Dar acelaşi studio se mai mîndrea şi cu realizarea unei serii de aşa-numite „filme de educaţie", unele adresate mai ales străinătăţii (*Industria covoarelor*, *Orientul Roşu*, *Tîrgul din Nijni*), altele vizînd îndeosebi publicul intern (*Alcoolul*, *munca şi sănătatea*, *I-*

* Mejdunarodnaia Rabociaia Pomoşci.

giena femeii sau *Oboseala și cum să lupți împotriva ei*). Abia sosit în studio, lui Pudovkin i s-a propus să înceapă cu un film din această serie insignifiantă, și probabil că tocmai cineastul a ales ceea ce i se părea mai interesant, adică *Mecanica creierului*. Un cercetător american, Jay Leyda, atrage atenția că, aproximativ în același timp, un alt viitor clasic al ecranului, german de origine, folosea și el camera pentru a investiga tainica lume a psihicului. Într-adevăr, un an după Pudovkin, în 1926, Georg Wilhelm Pabst semna o peliculă de popularizare a freudismului, intitulat *Misterele sufletului* (*Geheimnis einer Seele*), dar paralela se încheie aici, fiindcă, în cazul lui Pabst nu era vorba de un debut, iar filmul respectiv, față de care critica nutrește, cum vom vedea într-un alt capitol, serioase rezerve, era jucat de actori (Werner Krauss și Lilly Damita). Cît despre cealaltă „paralelă" descoperită de Leyda, că amîndoi cineaștii și-au petrecut anii de război în captivitate, aceasta nu e, evident, decît o coincidență lipsită de semnificație.

În orice caz lui Pabst nu i se întîmplase să facă o pauză de filmare pe platoul „Misterelor" sale, pentru a turna o comedie, așa cum i se întîmplă în 1925 lui Pudovkin. În acel an la Moscova se desfășura campionatul mondial de șah, competiție care stîrnise în rîndul unui public neobișnuit de larg o adevărată febră generalizată, o psihoză. Împreună cu dramaturgul N. G. Șpikovski, Pudovkin a imaginat, operativ, o intrigă în care obsesia șahistă încurca viața cîtorva farmaciști de treabă. Cei trei nestatornici slujitori ai lui Esculap erau regizorii I. Protazanov, Iuli Raizman și însuși directorul studioului, Darevski, iar eroina cu complexe de soție neglijată era interpretată de Anna Nikolaevna Zemțova, tovarășa de viață a lui Pudovkin. Filmul mai avea însă un „actor". Dar nu unul oarecare, ci o adevărată vedetă internațională venită, nu fără sacrificii, tocmai de peste Ocean: campionul mondial de șah José Raoul Capablanca.

„BINEVOIȚI, MADAME, SĂ ÎNCEPEȚI!..."

Fotogenic, cu o alură exotică de Rudolf Valentino, Capablanca nu făcuse niciodată cinema și habar n-avea că devenise actor de film. Probabil că remarcase, în cursul întrecerii, o echipă de actualități cinematografice care luase „vederi", dar nu știa că aceste cadre vor zămisli, în retorta laboratorului lui Pudovkin, un „rol" integrat în dramaturgie, făcîndu-l să-și dispute controlul eșichierului cu eroii comediei *Febra șahului*. Dacă ar fi să-l credem pe filmologul francez Jean Mitry, pelicula este „o capodoperă de umor caustic". Pentru Pudovkin era, desigur, doar o glumă „à la Kuleșov" care-i încununa etapa de studiu. Acest film avea să-l sudeze însă și mai puternic de un colaborator pe care-l descoperise cu un an în urmă...

Era pe platoul filmărilor pentru *Raza morții*, în care Pudovkin devenise mîna dreaptă a lui Kuleșov, asistent la scenariu, scenografie, șef de producție și — ca actor — avînd rolul unuia din principalii „negativi", un misterios iezuit care trebuia să traverseze o mlaștină printr-o îngustă cărare. Pentru a obține cel mai expresiv dintre unghiuri, operatorul Levițki își plasase aparatul chiar în apa pestilentă a mlaștinii. Vremea era nestatornică, soarele ba strălucea, ba era acoperit și pauzele între filmări abundau. Operatorul se grăbea să iasă din apă cu pantalonii aburind, dar nimeni nu-l putea urni de lîngă cameră pe asistentul său, care-o păzea ca un cîine credincios. Cîteva zile mai tîrziu, Pudovkin care, ca toată lumea, îl remarcase, a fost impresionat de nivelul cultural al „omului cu camera" într-o dezbatere deschisă despre artă. Așa a început prietenia regizorului cu viitorul său operator Anatoli Golovnia care, mulți ani mai tîrziu, îmi evoca la București această întîlnire: *„Echipa tocmai suferise o reducere de personal, iar eu, care mă pricepeam la multe, devenisem «băiat la toate»: serveam ca operator, mecanic, laborant și — cînd venea timpul — alergam și după vodcă. Mă țineam scai de Pudovkin care-mi părea atotștiu-*

tor. Cel mai mult m-a impresionat ce făcea la montaj. Cînd am văzut cum din două cadre lipite între ele ţîşneşte o imagine nouă, am rămas uluit. Mi se părea că stăpîneşte tainele cinematografiei. Îl conduceam acasă, îl copleşeam cu întrebări, iar el îmi răspundea lapidar, dar metodic . . .".

Îl regăsea acum pe platou, gata să-şi deschidă larg aripile. Era şi timpul! Dacă nu chiar destul de tîrziu. Eisenstein culegea deja roadele triumfului lui *Potiomkin*. Tema anului 1905 i-ar fi surîs şi lui Pudovkin, dar nu era oare o nebunie să mai încerci ceva după ce salvele crucişătorului găsiseră un ecou atît de amplu în lume? Trebuia să se delimiteze nu numai de cinematograful tehnicist al lui Kuleşov, ci şi de fascinantul mod de a privi lumea al lui Eisenstein. Rătăcea alături de Golovnia pe străzile Moscovei repetîndu-i: *„Eisenstein a valorificat Crucişătorul la maximum. Trebuie să filmăm şi noi ca el.*" — *„Dar ce?*", întreba operatorul, aşteptînd numai să-i indice ţinta. *„Ştiu şi eu?*, răspunse cineastul. *Uite . . . Un sergent de stradă! . . .*" Năzuinţa instinctivă spre omul viu, dorinţa de a-l filma pînă la ultimele limite ale posibilului, de a „intra" în el aşa cum intrase Eisenstein în crucişătorul „care-i bara" acum calea, răsunau clar în acest răspuns. Era, poate, momentul în care Pudovkin se şi găsise, se şi delimitase deja, îşi descoperea drumul şi propria-i voce. Cinematograful său avea să dovedească mereu năzuinţa spre omul-entitate, desprins de mulţime, să restaureze în drepturile sale eroul individual.

Dar, pe acest drum al „restauraţiei", Pudovkin se vedea constrîns să mai comită o erezie: el solicita în primul său lung metraj (ecranizare a romanului lui Gorki *Mama*) actori profesionişti ai teatrului rus, unii dintre ei formaţi la şcoala „teatrului academic" al lui Stanislavski, de care tinerii regizori sovietici se fereau ca de o boală contagioasă. Nikolai Batalov (unchiul marelui actor sovietic contemporan, Aleksei Batalov) nu mai jucase decît în *Aelita* lui Prota-

zanov, regizor „compromis" nu numai de activitatea sa prerevoluționară, dar și de stagiul pe care-l petrecuse în exil. Cît despre Vera Baranovskaia, aceasta nu mai călcase într-un studio dinainte de Revoluție. În fapt, a recurge la actorii de la M.H.A.T. însemna nu numai negarea principiilor de bază ale lui Kuleșov, ci, mai mult decît atît, o sfidare a tuturor teoriilor „de stînga", a tuturor canoanelor vremii cu privire la „tipaj", la actorul „model prin natura sa", robot docil, despuiat de orice psihologism. Pudovkin nu refuza tipajul, el proceda doar mai nuanțat. Își rezerva libertatea să folosească un ins cu fața ciupită de vărsat în chip de temnicer care, în curtea închisorii, hărțuia sadic un gîndac și alături de neprofesionist distribuia un actor de înaltă pregătire ca Batalov, numai că primul era o simplă pată de culoare pe cînd celui de-al doilea îi încredințase principalul personaj masculin al filmului.

Marea dificultate în fața căreia se afla regizorul era să găsească un limbaj comun cu acești oameni crescuți de Stanislavski la școala „retrăirii" teatrale, să găsească un corespondent al procedeelor marelui om de teatru care să rămînă valabil în condițiile cu totul deosebite ale platoului. Dizgrația cinematografică în care intraseră actorii M.H.A.T.-ului nu era chiar rodul unei simple prejudecăți. Meyerhold evocă grotescul unei filmări cu Jdanova, mare actriță stanislavskiană, pe care o distribuise în 1916 în filmul său *Homo sapiens*. Se dădea semnalul, filmarea începea, numai că actrița, așa cum era deprinsă, aștepta emoția necesară trăirii și... tărăgăna gestul. Operatorul își derula conștiincios pelicula conform metrajului fixat, apoi anunța că a terminat. „— Eu nici n-am început", observa dezolată Jdanova. La care bietul operator îndrăznea să-i replice pe cît posibil mai calm și politicos: „— *Pardon, madame! Binevoiți să începeți de îndată ce procedez la filmare* ..."[5]

Avînd el însuși o bună experiență de actor, Pudovkin era conștient de dificultatea „retrăirii",

a forjării emoției stanislavskiene în cinematografie, unde scenele sînt turnate izolat, în afara contextului lor, deși trebuie să se adapteze perfect locului rezervat în mozaicul filmului. Interpretîndu-și rolul în serii de planuri, jucîndu-și-l adesea fără a-și vedea măcar partenerul, actorul de film poate pierde atît simțul ansamblului, cît și unitatea personajului său. Pornind tocmai de la aceste dificultăți, Lev Kuleșov elaborase teoria „imaginii de montaj", potrivit căreia personajul unitar poate fi compus de regizor prin intermediul lipirii mecanice a fragmentelor disparate. Preluînd noțiunea „imaginii de montaj", Pudovkin îi conferea însă un nou conținut, punînd accentul tocmai pe legătura lăuntrică a fragmentelor imaginii, pe capacitatea actorului de a-și însuși, conștient, ideea ansamblului. El își punea ca obiectiv crearea unei metode, a unei tehnici, prin care actorul să poată lupta împotriva discontinuității jocului său cinematografic, păstrînd senzația integrală a ansamblului. În acest scop se folosea de repetiții în care putea lucra cu actorul chiar fragmente ce nu aveau să figureze în filmul propriu-zis, dacă acestea sporeau senzația întregului. Cineastul propunea chiar redactarea unui nou document de lucru, a unui „scenariu de repetiție", menit să rezolve cerințele interpreților în ceea ce privește unitatea și claritatea personajelor interpretate.

Noua metodă nici nu fusese decît schițată și Pudovkin trebuia să-i și obișnuiască pe actori cu ea. Cum lucra cu interpreții? Golovnia susține că le interpreta scena cu o mimică foarte expresivă. Valerii Inkijinov, neuitatul „urmaș al lui Gengis-Han" își amintea și el în 1972: *„Principiul său era să joace toate rolurile. Se înfierbînta, își rotea ochii, mima extrem de prost, dar indica exact ceea ce trebuia făcut. Avea darul rar al comunicării intuitive. Îl poreclisem «Chibrit», fiindcă știa să ne înflăcăreze . . ."*[6] Golovnia adaugă totuși un lucru esențial: *„Niciodată n-ar fi constrîns pe actor să-l copieze, așa cum fac alții. Adevărul imaginii îl căuta în actor, nu*

în sine..." Şi iată ce scrie Pudovkin însuşi: *„Cînd mă gîndesc la Batalov, totdeauna îi văd privirea. Farmecul personajului său era legat de ochii aceştia... Îmi aduc aminte de ei în scena în care îi ia apărarea mamei. Se aprindea atunci în ei un sentiment de mînie atît de sincer... încît în literele moarte ale textului cu lapidarul titlu:* «Să nu îndrăzneşti să dai în mama!», *care apăreau după imaginea în prim-plan, răsuna viu, direct, imediat, glasul mîniei...*"[7] Tot regizorul mai istoriseşte „secretul de fabricaţie" al unui gest schiţat de Baranovskaia, care-i exprimă admirabil complexitatea metodei lucrului cu interpretul.

Una dintre primele secvenţe în care a luat contact cu actriţa era cea în care mama descoperea, într-o ascunzătoare din duşumea, armele ascunse de fiul ei. Femeia intuia, dintr-o dată lanţul de primejdii care-i pîndeau feciorul: închisoarea, deportarea, poate chiar execuţia. Îngenuncheată pe duşumea, încremenită cu armele în mînă, aude, brusc, bătăi la uşă. Întoarce capul şi primul lucru pe care-l vede sînt tălpile unui bărbat purtat pe braţe. Fără a realiza, încă, ireparabilul, mama presimte o mare nenorocire... Aceasta era scena care trebuia realizată. Evocînd modul în care a decurs filmarea, Pudovkin relatează că, iniţial, la repetiţii, îi lăsase actriţei întreaga iniţiativă. *„Tendinţa ei firească a fost să încerce interpretarea fragmentului aşa cum ar fi făcut-o pe scenă... Se dădea înapoi, se apuca cu mîinile de cap, făcea o mulţime de gesturi care mă înspăimîntau prin exagerarea lor... Simţeam, totuşi, că la baza acestor mişcări de care nu era nevoie se afla un sentiment sincer, ce se acumula, se dezvolta, se întărea treptat... În cele din urmă, am făcut un lucru care mă uimeşte, astăzi, prin îndrăzneala sa. Căci eram mult mai tînăr ca actriţa şi infinit mai sărac în experienţă artistică, decît ea. I-am propus să joace acel fragment fără să facă nici un gest, păstrîndu-se însă în aceeaşi stare sufletească în care izbutise să se transpună... Ac-*

trița a încercat să facă ceea ce-i cerusem. Am fost martor atunci la un spectacol, de care îmi amintesc și azi în cele mai mici amănunte. Stăvilirea completă a mișcării la o persoană capabilă să-și provoace în suflet un val de sentimente sincere, o asemenea abținere i-a pricinuit actriței noastre o suferință aproape fizică. Văzînd aceasta m-am hotărît să fac încă un pas înainte și i-am permis să schițeze un gest, unul singur, cu mîna, pe care-l remarcasem din mulțimea celor cu care-și însoțise încercările de interpretare teatrală a acelui fragment. Era gestul omului care încearcă, în mod naiv, să se ferească de ceva groaznic, amenințător. Mîna care făcea gestul de a se feri, parcă spunea: «Nu-i adevărat, nu se poate!»... Aveam convingerea profundă că adevărul lăuntric al retrăirii deja găsite va căpăta o exprimare precisă tocmai prin acest gest deosebit. Convingerea era atît de puternică încît am riscat să filmez imediat fragmentul, fără repetiție prealabilă, ca să nu pierd cumva prospețimea celor găsite. Și nu m-am înșelat!..."[8]

Că nu se înșelase, o dovedea, între altele, și faima pe care filmul și-a cucerit-o curînd. Cînd Mary Pickford și Douglas Fairbanks au vizitat Moscova, ei au cerut să li se arate alături de *Crucișătorul Potiomkin* și *Mama*. La început au vizionat filmul lui Pudovkin întocmai ca niște „clienți", ca niște profesioniști care căutau producții ce ar fi putut fi distribuite pe piața americană. Mary și-a exprimat încă din primele minute ale proiecției surprinderea că filmul acesta, de care se vorbea atît, n-avea măcar o actriță frumoasă, că actorii erau îmbrăcați ponosit, că nu se vedeau pe ecran lucruri „frumoase", în înțelesul dulceag al uzinei de vise hollywoodiene. Și totuși, filmul cu muncitori și promiscuitate, despre o văduvă urîtă și nefericită a captat curînd atenția celor două vedete. Cînd Baranovskaia a smuls steagul fiului ucis și, pe ecranul alb-negru, soarele a învăpăiat în lumină steagul zdrențuit, Doug și Mary au pierdut din vedere, în temperatura emoției lor, exigențele reci ale distribuitorului.

— *„Cîte filme a turnat pînă acum domnul Pudovkin?"*, a întrebat Mary Pickford. — *„Acesta e primul său lung metraj"*, i s-a răspuns. — *„Uimitor!,* — ar fi exclamat actriţa. *Şi, în general, tot ceea ce faceţi e uimitor!"*

Lor, însă, cineaştilor care revoluţionau limbajul cinematografic, nimic nu li se părea uimitor, fiindcă n-aveau timp s-o remarce, atît trăiau de impetuos...

PETERSBURG...
PETROGRAD...
LENINGRAD...

Abia termina *Mama* că Pudovkin se şi vedea proiectat în aventura unui nou film dedicat jubileului lui Octombrie. Dar înainte de a porni la drum, ţinea cu orice preţ să-şi sintetizeze impresiile. El redacta studiul *Regizorul de film şi materialul cinematografic,* titlu modest al unui adevărat tratat care se tipărea imediat la Moscova şi în numai doi ani avea să-şi găsească editori în lumea întreagă: la Berlin*, la Londra** şi în alte ţări. Cartea a avut un ecou care l-a egalat pe cel al filmelor lui Pudovkin. Teoreticianul italian Jacopo Comin îndrăzneşte chiar să-l aşeze alături acele „ars-poetica" intrate în patrimoniul clasic, ca *Tratatul de pictură* al lui Leonardo sau *Dialogurile lui Michelangelo* de Francisc de Hollandia.[9] Stilul teoreticianului Pudovkin n-are nimic din strălucirea textelor lui Eisenstein, este lipsit şi de zonele de prolixitate ale acestora, vădind limbajul unui spirit ştiinţific exact şi eficace.

În acelaşi mod îşi redactează şi scenariile. La antipodul lui Eisenstein, pentru care *script*-ul este doar un punct de plecare, „stenograma unui impuls emoţional" către acumularea de imagini vizuale viitoare, Pudovkin năzuieşte spre „scenariul de fier" în care întreaga forţă a cuvîntului e concentrată nu în vederea transmiterii emo-

* V. I. Pudovkin: *Film Regie und Film Manuskript*, Lichtbild Buhne, Berlin, 1928.

** V. I. Pudovkin: *Film Technique*, Gollancz, London, 1929.

ţiei, tensiunii, senzaţiilor scenelor din filmul proiectat, ca la Eisenstein, ci descrierii exacte a locurilor şi obiectelor de filmat. Firește că scenariile lui Eisenstein au o valoare literară independentă, uneori mai mare chiar decît a secvenţelor vizualizate. Textele filmelor lui Pudovkin sînt pur tehnice, ele l-ar putea interesa doar pe cercetător, dar tensiunea emoţională a secvenţelor realizate după aceste indicaţii tehnice nu este mai prejos decît la Eisenstein.

Aceste observaţii se verifică şi în scenariul filmului jubiliar al lui Pudovkin, cu toate nedoritele sale avataruri. Fiindcă, iniţial, autorul intenţionase o frescă de amplă cuprindere intitulată *Petersburg, Petrograd, Leningrad*, ambiţionînd să îmbrăţişeze trei epoci istorice începînd chiar cu ridicarea oraşului pe osemintele constructorilor săi, iobagii. *„Ca prin ceaţă pluteau în jurul-ne figurile narodovolţilor* şi anarhiştilor înarmaţi cu bombe . . .“* destăinuia, mai tîrziu, nu fără un zîmbet, regizorul. Dar, aşa cum i se întîmpla şi lui Eisenstein, Pudovkin şi scenaristul său Nathan Zarhi înţeleseră curînd că e imposibil să îmbrăţişezi într-un singur film un material atît de vast. Aşa încît, cei doi optară pentru o nouă variantă care nu mai începea chiar cu „descălicatul“ lui Petru cel Mare, ci, mai aproape, odată cu izbucnirea războiului mondial. Autorii scenariului intenţionau ca, pe fundalul ascensiunii oraşului către Revoluţie, să urmărească biografia a patru personaje: un aristocrat romantic, un capitalist cinic, un proletar conştient şi un flăcău „picat“ de la ţară care se adaptează, dificil, vieţii Petrogradului. Dar chiar în ajunul primului tur de manivelă s-au ivit puternice obiecţii cu privire la caracterul şi ponderea în conflict a ofiţerului-aristocrat care era considerat excesiv de liric. Deşi lirismul său era doar un procedeu de persiflare a unei tradiţii în arta trecutului, s-a renunţat la ofiţer. Cum fi-

* Narodniki-teroriști, membri ai organizației secrete „Narodnaia volia“ („Voința poporului“), apărută în Rusia în august 1879.

gura sa traversa întreg scenariul, au fost, însă, necesare amputări, rezolvări improvizate, soluții acceptate pripit care s-au făcut simțite în versiunea definitivă.

Personajul central rămînea tînărul țăran care, izgonit de foame din satul său, pornește către marele oraș. Are acolo un consătean care le-a scris că se poate trăi ceva mai bine lucrînd la fabrică Numai că în strălucitul oraș al țarilor, mizeria nu-i mai puțin neagră. În locuința-i coșcovită, consăteanului îi plîng copii de foame. — *„N-ai prea nimerit-o"*, îi explică el oaspetelui. — *„Sîntem în grevă!"* Și, fără să vrea, noul venit e martorul unei ședințe a comitetului de grevă în care un ins pleșuv îi întărîtă pe muncitori să nu se întoarcă cumva la lucru înainte ca fabricantul Lebedev să le mărească salariile. Flăcăului, chelul îi pare pricina tuturor necazurilor sale. A bătut cale de sute de kilometri pînă la marele oraș și, aici, un singur cuvînt rostit de omul cel rău i-a spulberat toate speranțele: *greva!* Fără să înțeleagă nimic, naivul flăcău se va angaja în rîndul spărgătorilor de grevă, dar încercînd să intre în uzină, va fi împiedicat de cordoanele greviștilor, la comanda cărora îl va recunoaște, exasperat, pe pleșuv *„Asta ne îndeamnă să nu muncim!"* — exclamă tînărul cu ciudă. Și dintr-o dată simte că a devenit important: va fi dus în fața industriașului Lebedev și a unor ofițeri galonați care-l vor întreba dacă știe unde se află pleșuvul. Păi sigur că știe! Trebuie să fie la consăteanul său. Și fără ezitare îi va conduce pe agenții poliției acasă la acesta, de unde agenții îl vor ridica nu numai pe pleșuv, ci întreg comitetul de grevă cu consătean cu tot. Flăcăul n-a înțeles mai nimic din ce s-a petrecut în jur. Simte doar privirea mută, dar fără cruțare, a soției acestuia, care i-a dat cel dintîi adăpost în orașul străin și vrăjmaș. Și soția e... actrița Vera Baranovskaia!...

Și aici, ca și în filmul precedent în care mama își ispășea greșeala față de fiu înlocuindu-l în luptă, conștiința erorii ireparabile îl aduce pe erou la înverșunarea luptei de clasă. Flăcăul se

duce la uzină să-l roage pe stăpîn, care a fost, doar, atît de binevoitor cu el, să-i dea drumul consăteanului, că-i plîng copiii acasă. Flăcăul cere, liniştit, respectuos, să vorbească cu „şeful", nu cunoaşte rînduielile, nu ştie că la „şefi" nu se ajunge cu una, cu două. Funcţionarii caută să-l evacueze pe musafirul nepoftit şi necioplit, dar acesta-i ţine la distanţă cu binişorul: vrea la „şef"! Şi iată-l apărînd atotputernic, în uşă, pe însuşi patronul: *„Ce-i larma asta? Ce ce petrece?"* Funcţionarii tremură, dar flăcăul i se adresează cu simpatie: — *„Lasă-l pe consăteanul meu să plece! Dă-i drumul doar lui..."* În jur au încremenit cu toţii. — *„Afară!"*, porunceşte directorul, dar s-a şi pomenit luat de guler şi zgîlţîit: — *„Vreau să vorbesc cu şeful!"* Din şef în şef ar fi în stare să ajungă pînă la ţar în căutarea dreptăţii, dar ce altceva este conştiinţa de clasă decît sentimentul mecanismului ierarhic al împilării? E un uriaş acum, un titan care-i macină între pumni şi strigă: *„daţi-mi-l pe şef!"* ...

Mai tîrziu, imobilizat, legat cobză, flăcăul aşteaptă în faţa comisarului de poliţie care-l priveşte curios: *„Şi zi, dai în stăpîn!..."* A făcut, doar din ochi, semn, unei namile poliţieneşti care şi-a scos mănuşa albă, dezvăluind de sub convenţiile civilizaţiei, pumnul mătăhălos, teşit de lovituri. Neştiutorul flăcău de la ţară încheie acum ciclul unei experienţe complete. A trăit rînd pe rînd mizeria fără limite, sentimentul neputincios al nedreptăţii, destrămarea iluziei şefilor binevoitori, colţii cîinilor de pază ai stăpînirii, imboldul de a căuta mereu mai sus, mai departe, rădăcina răului. Acum e călit pentru luptă.

Acesta este eroul caracteristic lui Pudovkin: un personaj individual care săvîrşeşte un drum particular spre Revoluţie. Nu propaganda abstractă, nu agitaţia gălăgioasă, ci experienţa directă l-au adus în armata solidarităţii proletare. Acelaşi adînc adevăr uman se manifestă şi în comportarea celorlalte două personaje ale filmului: muncitorul şi soţia sa. Să citäm, pentru adîn-

cimea și complexitatea sentimentului, un episod din ultima parte a filmului. După o îndelungată despărțire, soției i se întoarce omul de pe front. A ridicat lent capul și chipul ei supt a fost brusc iluminat de o feerică bucurie: — *„Trăiești?"* Iar bărbatul (Andrei Cistiakov) își dezbracă liniștit mantaua, de parcă de la lucru s-ar fi întors nu după ani de despărțire, nu din măcelul pustiitor. E desigur liniștea mimată a celui care se teme de explicații, ce refuză să se lase pradă efuziunilor sentimentale, fiindcă știe că ... despărțirea e departe de a se fi încheiat! Dar ea, care-și cunoaște bărbatul, a și presimțit-o, încearcă să i-o ia înainte, să nu-i mai lase nici cel mai mic motiv de plecare. *„Mă duc să-ți cumpăr țigări!..."*, se repede, dar soțul s-a și ridicat de la masă. Degeaba încearcă să-i țină calea cu mută și sfîșietoare deznădejde. Cînd a cuprins-o, rugător, de după umeri, s-a așezat neputincioasă. Il va urmări lung, lung cu privirea. A venit ... a îmbucat cîte ceva ... a plecat ... Și nu l-a putut opri, nimic și nimeni nu l-ar fi putut opri, pentru că-l chemau istoria și conștiința de clasă, institutul Smolnîi, asaltul Palatului de Iarnă ...

Dar în zorii zilei următoare, femeia va porni să-și caute bărbatul. Pare așa, cu ulcica de lut în mînă, o mătușă cumsecade plecată după omul ei, la lucru. Lîngă un stîlp a zărit cizmele unui trup neînsuflețit. S-a aplecat asupra-i înfiorată. Nu ... Nu-i el! În jur, un grup de răniți așteaptă pe caldarîm. Unul privește flămînd către oală. Lihniți, o fixează cu toții. Și însuflețită brusc de un îndemn de neînfrînt, femeia prinde să le strecoare în palmele înghețate cîte un cartof fierbinte. E doar un cartof, dar cîtă noblețe izbutește să pună Baranovskaia în acest gest, cîtă mișcătoare generozitate. Și își continuă apoi calea, în căutarea bărbatului, a destinului, pătrunzînd cu pași măsurați, dar siguri, în palatul țarilor.

Este singura filmare a Palatului de Iarnă pe care și-a îngăduit-o Pudovkin pentru producția sa jubiliară. N-a avut nevoie decît de un panoramîc printr-unul din superbele coridoare ale re-

şedinţei ţarilor, pentru a-şi încununa fresca. A surprins-o pe Baranovskaia purtîndu-şi în mîini oala de pămînt prin marmoreenele culoare, urcînd treptele străjuite de zvelte colonade. Femeia înaintează fără uimiri şi extazuri, preocupată doar de silueta care o întîmpină în capul scării, el Muncitorul, noul stăpîn al Rusiei. Intîlnirea e fără lacrimi şi mărturisiri. N-au timp, mai au încă atîtea, atîtea de înfăptuit...

„MELODICITATEA" MONTAJULUI CINEMATOGRAFIC

„Am în faţa mea o filă mototolită — scrie într-unul din articolele sale Serghei Eisenstein. *Poartă o însemnare misterioasă:* Legătură P. — Şoc E."[10] Formula nu este chiar atît de criptică pe cît pare. Dezlegat, „rebusul" sună aşa: Pudovkin = legătură, iar Eisenstein = şoc! Este un vestigiu material al disputelor prin care cei doi mari cineaşti îşi croiau drum spre adevărul propriu. Se întîmpla ca Pudovkin să bată la uşa lui Eisenstein noaptea tîrziu şi, curînd, cei doi se şi luau la harţă pe probleme de principiu. De pildă, montajul! Pentru Pudovkin montajul este o *legătură* de fragmente, în lanţ, precum cărămizile, care prin straturi succesive formulează un concept. Eisenstein îi opunea concepţia sa despre montajul-şoc: montajul e conflict, conceptul se naşte din ciocnirea a doi factori.

„Legătură P. — Şoc E." Viziunea lui Eisenstein e seducător de dialectică; lipsit de obsesia şocului, montajul filmelor lui Pudovkin cucereşte prin melodicitatea sa. Léon Moussinac, reputat filmolog francez, a observat cel dintîi: *„Un film de Eisenstein este ca un strigăt, unul de Pudovkin îţi evocă un cînt..."*[11] Cu toată violenţa disputelor din nopţile de insomnie, cele două concepţii ale montajului nu se excludeau reciproc, ci îşi aveau amîndouă locul meritat în arsenalul cinematografiei sovietice. *„După cum un literat îşi are stilul propriu, pe regizor îl caracterizează felul său personal de a face montajul"* — scria cu luciditate Pudovkin.

„*Legătură P.*" nu este oricare, ci una organică, rod al unui delicat proces cu caracter dublu, analog operațiunilor matematice ale diferențierii și integrării. Fiecare fenomen pe care-l descrie este, mai întîi, „diferențiat" de regizor, descompus în elementele-i principale, în amănuntele sale definitorii și abia apoi „integrat", sintetizat într-o nouă imagine, într-o nouă percepție a fenomenului de la care s-a pornit. Este percepția proprie viziunii despre lume a artistului, rod al studiului său profund al realității. Dacă Pudovkin are de reprezentat — de pildă — un om ridicîndu-se de la masă, el nu-l va filma pur și simplu executînd această mișcare, ci o va descompune succesiv: va înfățișa doi pumni sprijinindu-se de tăblie, apoi picioarele îndreptîndu-se, scaunul împins înapoi, un cap care intră în cîmp, de jos, și în felul acesta va izbuti să dea spectatorului impresia mult mai pregnantă a mișcării persoanei decît ar fi făcut-o filmînd-o pur și simplu. Pentru Pudovkin, însă, montajul înseamnă mai mult decît atît, este o operație care implică însăși dezvăluirea legăturilor dintre fenomenele vieții concrete și, în acest sens *„el definește nivelul de cultură generală al regizorului, nivel care-i permite nu numai să cunoască just viața, dar să o și înțeleagă..."*, implică talentul regizorului *„de a vizualiza legătura lăuntrică, secretă a fenomenelor reale, de a o face «vizibilă», direct perceptibilă și fără explicații..."*[12] Relevant, din acest unghi de vedere, este modul în care cresc în *Sfîrșitul Sankt-Petersburgului* două din temele centrale ale filmului: tema bursei și cea a războiului. Întîi apare uzina, printr-o succesiune vertiginoasă de detalii: sirena, alunecarea perpetuă a bielelor, agitația sacadată a mașinilor. Apoi, chipurile aprinse de dogoarea cuptoarelor, *„muncitorii de la fabrica lui Obuhov, Putilov și Lebedev vînduți la bursă"* — după cum glăsuiește insertul. Iată și bursa, dezordinea lipsită de orice logică aparentă a uriașului furnicar de care ne apropiem pentru a înregistra chipurile agitate, răvășite, ale agenților de bursă, apoi, și mai aproape, bărbiile care tre-

mură feroce. Camera de filmat înregistrează totul, saluturi elegante, zîmbete prevenitoare care se metamorfozează ca prin farmec în agitaţia bărbiilor puhave, în febra degetelor întinse să apuce, să cuprindă, să cumpere sau să vîndă. Şi tabla vibrează sub neruşinarea cifrelor. În biroul său, autoritar, fabricantul lansează ordinele. E precum un general care s-ar avînta în bătălie, ca un Petru cel Mare al epocii speculaţiilor de bursă.

Pe această temă se suprapune cea a războiului: Noapte... Neva... Peste valurile care se joacă paşnic cu reflexele lunii se ridică nu legendarele poduri ale lui Eisenstein, ci ţevile de tun, cu gurile lor care vestesc moartea. Firele metalice ale telegrafului poartă semnalul: *„Patria ne cheamă!"* E noapte, o feerică noapte petersburgheză, iar Neva curge trist şi solemn pe lîngă turnul Amiralităţii. *„Patria ne cheamă!"* Şi acum urmează o mişcare melodică surprinzător de asemănătoare cu cea a analizei noţiunilor de Dumnezeu şi Patrie din *Octombrie*, cu atît mai surprinzătoare cu cît ambele filme au fost făcute simultan (şi dacă cineva a văzut, totuşi, materialul de lucru al celuilalt, acesta a fost Eisenstein, după cum o dovedeşte scrisoarea publicată de Aleksandrov). Este vizualizarea noţiunii de *patrie*, aşa cum o înţeleg stăpînii Rusiei ţariste: un rînd de tunici strălucitoare, cu fireturi şi decoraţii. Nu vedem oameni în uniforme, ci numai tunici de paradă, de la genunchi la gît, încremenite în faţa noastră. Cînd una se urneşte ridicîndu-se, deslu-şim sub tunica pe care străluceşte gloria „patriei", nişte genunchi care tremură jalnic, şi grotesc, şi senil.

— *„Războiul declarat mai prezintă încă un avantaj..."*

O mînă cu fireturi gesticulează, argumentează, demonstrează.

— *„Războiul împiedică revoluţia..."*

Demonstraţia fiind convingătoare, hotărîrea e luată. Aşa se scrie istoria! Şi secvenţa se încheie cu unul din cele mai inspirate şi mai expresive cadre filmate vreodată de Golovnia: ţeava de tun

care se ridică acoperă cupola de aur, scăldată în vraja nopţii nordice, a catedralei sf. Isac. Războiul a ucis frumuseţea ...

Mai tîrziu, cele două teme, bursa şi războiul, tratate pînă acum izolat, se vor întîlni dezvoltînd o mişcare de montaj unică în istoria cinematografiei. Război ... Explozie ... cîmp răscolit, sfîrtecat pe care mişună mulţime de gîngănii. Pentru patrie şi capital. Cei din Penza, Novgorod şi Tver, din Nürnberg şi München aşteaptă declanşarea atacului. Un soldat cu ochi obosiţi îşi lustruieşte metodic încărcătorul. Un băieţandru şi-a rezemat casca de parapet şi încearcă să mai smulgă amăgirea unei clipe de aţipire. Un omuleţ îşi ascute baioneta metodic, gospodăreşte, ca plugarul înainte de a ieşi la coasă. Atacul va începe dintr-o clipă într-alta. În biroul său somptuos, „generalul" industriei, Lebedev, preia comanda. Explozii. Soldaţi tîrîndu-se prin noroi spre linia de atac. Treptele bursei înnegrite de capete, acoperite cu cilindre, întoarse în acelaşi timp, ca la auzul unei comenzi. Bursa ...

Afară din tranşee! Vietăţi înnebunite de groază, împinse de ofiţeri sub ploaia de foc, soldaţii caută în van un ungher salvator în iadul din jur. Înainte! Înainte! Şi pe treptele bursei s-a pornit asaltul, cu mîini lacome, palme răşchirate şi chipuri feroce. La baionetă, uraa! Mîini ţepene se caută în încăierare, corpuri se cuprind sfîşiindu-se. Şi de undeva se ridică o întrebare:

„PENTRU CE PIERIM?"

Firească întrebare, de cînd ar fi trebuit să fie pusă!

Pentru ce pier? Pentru ca pe tabla bursei să crească cifrele, pentru ca o mie de cilindre să-l salute pe triumfătorul Lebedev, pentru ca tunicile înfiretate să rămînă la locul lor. Întorcîndu-ne din nou în cîmpul devastat de sălbatica încleştare, Pudovkin conchide cu vehemenţa-i caracteristică: „AFACERILE S-AU ÎNCHEIAT. AMBELE PĂRŢI SÎNT SATISFĂCUTE ... Ur-

meazã un lung panoramic peste trupurile celor căzuţi...

Această secvenţă durează în film mai puţin de zece minute. Dar prin intermediul ei Pudovkin a izbutit să ne comunice însăşi legea războiului, secretul fabricaţiei sale. Monstruozitatea şi absurditatea măcelului au fost redate în imagine în numeroase filme. Montajul pudovkinian dezvăluie însă mult mai mult: cauzele invizibile ale acestuia. Esenţa şi rădăcina războiului imperialist le explicase V. I. Lenin. Meritul lui Pudovkin este că strămuta demonstraţia pe plan artistic şi vizual. Montînd alături fapte aparent fără nici o legătură (războiul şi bursa), cineastul evidenţiază interesele de clasă ale celor care „livrează" războiul. Şi acum vrăjmaşii nu mai sînt soldaţii celor două părţi beligerante, ci, în străfulgerarea de lumină a ecranului, îl deslușim pe dușmanul lor comun: capitalul. În cîteva minute de proiecţie, Pudovkin ne-a sugerat experienţa pe care milioane de înşelaţi au putut-o dobîndi abia la capătul pustiitorului război. Dar nu ne vorbea, oare, în felul acesta, marele artist şi despre uriaşele posibilităţi de expresie ale filmului?... Cineastul îşi atacă temele ca un compozitor, le dezvoltă, le opune, le îmbină, le dezvăluie noi rezonanţe.

Aceeaşi desăvîrşire o regăsim şi în dezvoltarea altor teme „muzicale" ale filmului. Tema oraşului lui Petru I este reluată mereu, ca un refren, dar de fiecare dată Pudovkin şi Golovnia izbutesc să ne dezvăluie un alt Petersburg, ca o variaţie pe aceeaşi temă. Întîi admirăm legenda, strălucirea desăvîrşitei cetăţi ridicate de Rastrelli, soclul de granit de pe care „Călăreţul de aramă" îşi proiectează ţara în istorie, desăvîrşita melodie a coloanelor, ritmul lor săpat în marmura nemuritoare, oglindirea în apă a fastuoaselor palate imateriale parcă, Neva strălucitoare cu mirajul reflexelor nordice, armăsarul lui Petru în năval-

nica sa cabrare... Şi dintr-o dată, printr-o unică mişcare de aparat, obiectivul coboară din ambianţa legendei pe o birjă prozaică transportînd un burghez mărginit şi plin de sine. Într-o clipă, Pudovkin ne-a coborît din văzduhul poeziei pe solul realităţilor meschine ale epocii.

A doua oară contemplăm Piterul prin ochii flăcăului abia sosit în capitală. Nedeprinsă cu frumuseţea, cu armoniile, optica mujicului destramă, parcă, vraja arhitecturii, melodia ei. Privirile i se împleticesc, ameţite, în geometria colonadelor. Unghiul aparatului — spunea Pudovkin — traduce conduita cineastului faţă de ceea ce are de filmat. Postîndu-şi camera pe acoperişul unei clădiri înalte, Golovnia a surprins de sus silueta minusculă a flăcăului strivită parcă de tot ceea ce cu puţin înainte părea splendoare. Pînă şi armăsarul de aramă, privit din spate, nu mai are nimic monumental. Modul ţărănesc de a contempla statuia l-a transformat într-un animal bine hrănit, atîta tot!

A treia oară, Petrogradul ne va întîmpina în noaptea vibrînd sub „chemarea patriei", cu ţeava tunului obturînd perspectiva catedralei. Tema războiului o va copleşi, atunci, pe cea a nopţii petersburgheze. Iar dimineaţa, oraşul îşi va arăta o altă faţă, cea a filistinismului şi demagogiei, şovinismului şi orgiei războinice. Cu cît distrugător sarcasm va caricaturiza Pudovkin demonstraţia belicoasă a burgheziei! Tobe, surle, fanfare, statuia ţarului grotesc ferchezuită şi o pancartă a cărei logică spune totul: *„Turcia să fie sîrbească!"* De data aceasta arhitectura legendară a oraşului nu mai e vizibilă, e copleşită de explozia murdară a patimilor, de gloata care urlă, slăvind războiul. Abia mai tîrziu o vom revedea, în ipostaza oraşului îndoliat. Sobră, tristă şi încremenită, cetatea lui Petru rezistă sub suflarea de gheaţă a istoriei. Pînă şi catedrala Isakii va căpăta, acum, sub „penelul" lui Golovnia, o tonalitate aspră, de granit.

Şi pentru ultima oară vom întîlni Petersburgul în dimineaţa în care el va deveni Oraşul Revoluţiei. Străzile largi, palatele monumentale au rămas aceleaşi. Numai că unghiul de vedere e de acum direct, nimic nu mai pluteşte ca odinioară în Petrogradul-feerie. Aceste palate care au zămislit o nouă legendă, vor continua să existe în neclintirea lor. Căci ele au devenit patrimoniul intangibil al Revoluţiei...

IX

AURORA
(Sunrise)
de Friedrich Wilhelm MURNAU
(1888—1931)

S.U.A., 1927. *Scenariu:* Carl Mayer, după o nuvelă de Hermann Sudermann. *Scenografia:* Rochus Gliese. *Imaginea:* Charles Rosher, asistat de Karl Struss. *Autorii subtitlurilor:* Katherine Hilliker şi H. H. Caldwell. *Muzica:* dr. Hugo Riesenfeld. *Cu:* George O'Brien *(Ansass)*, Janet Gaynor *(Indra)*, Margaret Livingston *(vilegiaturista)*, J. Farell MacDonald *(fotograful)*, Ralph Sipperly *(frizerul)*, Jane Winton *(manicurista)*, Eddie Boland *(fantele)* etc.

Dacă premiile Oscar, instituite abia doi ani mai tîrziu, ar fi fost distribuite la Hollywood încă din 1925, atunci fără îndoială că laureatul trofeului celui mai bun film străin prezentat pe ecranele americane ar fi fost Friederich W. Murnau. Filmul său *Ultimul dintre oameni*, prezentat în Statele Unite sub titlul *Ultimul hohot de rîs* (*The Last Laugh*), stîrnise un val de admiraţie nu numai printre spectatorii de rînd, ci şi printre specialişti. Deruta a fost atît de mare încît, după premiera de la Hollywood, un grup de profesionişti ai cinematografiei americane au mărturisit public că ei nu dispuneau, în cetatea industriei filmului american, de o cameră de luat vederi atît de perfecţionată, capabilă de performanţe de suplete atît de ridicate, ca cea pe care o revelau imaginile filmului lui Murnau. Americanilor le venea greu să creadă că „arma secretă" a colegului lor german nu fusese decît inventivitatea şi capacitatea de a biciui ambiţia unei întregi echipe în efortul de a traduce cît mai expresiv sensurile unui mesaj profetic.

Fidel tacticii businessului cinematografic hollywoodian de a „achiziţiona" de pe piaţa euro-

peană tot ceea ce apărea mai valoros, patronul casei Fox se repezi să-şi asigure opţiunea asupra maestrului german. Pînă în ajun, preferatul lui William Fox fusese Tom Mix care, cu năstruşnicul său armăsar, îi adusese o avere. Cum de la o vreme, însă, patronul începuse să ambiţioneze la un public mai „subţire", el îi ceruse reprezentantului său de la Berlin să-l contacteze pe „geniul german" cu propuneri din cele mai îmbietoare: fonduri practic nelimitate, „carte albă" pe platou, studiouri cu instalaţii ultramoderne şi o situaţie de adevărat dictator cum, la U.F.A., numai Emil Jannings ar fi putut avea.

O „CARTE ALBĂ"... Probabil că această parte a ofertei a fost cea care i-a captat atenţia autorului *Ultimului dintre oameni*. Murnau care rîvnea demult să adapteze cinematografic un *Faust* fusese constrîns să-şi întrerupă pregătirile pentru că vedeta studiourilor U.F.A. dorise un *Tartuffe* şi voinţa lui Jannings era lege. Dar chiar şi după lansarea ecranizării piesei lui Molière care, în treacăt fie spus, nu fusese considerată de către critică o reuşită, a trebuit Murnau să-i dea din nou cezarului ceea ce i se cuvenea: adică rolul lui Mefisto. Mînia autorului lui *Faust* izbucnea, din cînd în cînd, mocnit în declaraţiile pe care le făcea presei. *„Totul ar trebui să fie în asemenea măsură supus filmului* — scria el într-un articol publicat în 1928 în «Theater Magazine» — *încît regizorul să nu permită nimănui să-l influenţeze, să-l devieze de la ceea ce socoteşte just şi să utilizeze doar interpreţii pe care-i găseşte potriviţi..."* Şi pentru *Faust*, U.F.A. îi impusese o distribuţie de faimă internaţională. În afara lui Jannings, „tenorul" cinematografiei germane, mai fusese angajat din Suedia „junele prim" Gösta Eckmann; pentru rolul Martei fusese solicitată, de la Paris, actriţa Yvette Guilbert, iar Margareta ar fi trebuit să fie interpretată de însăşi Lillian Gish, numai că răsfăţata actriţă americană pretindea să fie filmată de operatorul ei „personal" (Charles Ro-

sher), cu care era obișnuită. — *„Să-și aducă atunci și regizorul!"*, ar fi răbufnit Murnau și revolta sa i-a intimidat pe patronii de la U.F.A. care i-au acordat dreptul să-și aleagă singur interpreta.

În căutarea Margaretei, Murnau și-a amintit atunci de o bizară impresie din timpul muncii la *Tartuffe*. Avea de filmat grosplanul piciorului Elmirei și, pentru un asemenea cadru, nu putea fi imobilizată o actriță de talia lui Lil Dagover. O tînără necunoscută a fost adusă s-o dubleze. Și în vreme ce operatorul Karl Freund îndrepta obiectivul spre picioarele ei delicate, el, regizorul, a ridicat ochii remarcîndu-i, tulburat, chipul de o excepțională puritate și lumina pătimașă a unei priviri ce contrasta, straniu, cu aerul ei feciorelnic. Abia mult mai tîrziu, cînd și-a dat seama că o avusese în față pe Margareta, a întrebat de numele fetei. Acum, cînd o solicita, figuranta s-a prezentat, modestă, pe platou: pe cine-i era dat să mai dubleze? Imediat după *Faust*, numele Camillei Horn avea să urce în fruntea box-office-urilor casei U.F.A. Dar asta nu-i împiedica pe patronii acesteia să-l subordoneze mereu pe regizor voinței vedetelor pe care le zămislise.

Oferta lui William Fox însemna, deci, pentru Murnau, avantajul unei experiențe de independență pe care încă n-o trăise. Industriașul american a început prin a-l trimite la Berlin pe operatorul Charles Rosher, profesionist cu vechi state de serviciu care lucra în meserie din 1911, din perioada de început a Hollywoodului. După afirmațiile lui Rosher, încă înainte ca Murnau să fi pus piciorul pe continentul american, planurile filmului fuseseră puse la punct în detaliu. La Berlin, Murnau îl solicitase pe Carl Mayer, cu care colaborase la *Ultimul dintre oameni*, să adapteze textul unei nuvele de Hermann Sudermann care-i atrăsese atenția. Era vorba de *Voiaj la Tilsit* din volumul intitulat „Povestiri lituaniene". Eroul povestirii era fermierul Ansass, în viața căruia pătrunde furtunos o servitoare dornică să se căpătuiască. Omul are o soție frumoasă cu care s-a obișnuit într-atîta încît nici n-o mai

observă. Intrusa l-a captivat cu totul. Ca pacientul sub cloroform, mai are cîteva tresăriri de conştiinţă, apoi se resemnează supunîndu-se voinţei femeii care l-a fascinat: e gata să-şi înstrăineze ferma şi s-o urmeze. Iar soţia?... S-o înece în fluviul din apropiere. Vrînd să simuleze un accident, fermierul o duce pe soţie într-o excursie la Tilsit dar, pe drum, privirea îngrozită a acesteia îl dezmeticeşte, mai mult chiar, îi trezeşte odată cu remuşcările şi iubirea uitată. După o zi petrecută la oraş, cei doi, regăsiţi, se întorc înlănţuiţi pe apă. Brusc, izbucneşte o pustiitoare furtună. Barca se răstoarnă şi fermierul o salvează pe soţia sa cu preţul propriei sale vieţi.

În raport cu subiectul lui Sudermann, Mayer a operat unele mici modificări: a transformat fluviul într-un lac, a metamorfozat-o pe slujnică într-o vilegiaturistă frivolă, alergînd după plăceri şi — intervenţia cea mai importantă — l-a scutit pe fermier de o moarte inutilă. În schimb, în timp ce soţia îi e căutată prin furtună, omul e chinuit de sentimentul că gîndul său criminal a fost cel care a ucis-o.

Nu ştim în ce măsură a intervenit Murnau în perioada redactării scenariului. Ceea ce ştim este, însă, că, de obicei, cineastul lucra foarte mult pe textele scenariştilor săi, introducînd pînă şi indicaţiile de filmare în ţesătura poetică a decupajelor. Ca document revelator se poate cita scenariul la *Faust* (de Hans Kyser) adnotat de Murnau. Pentru faimoasa scenă a semnării pactului cu Diavolul, scenaristul prescria următoarea comportare a personajului: „*Fără zăbavă, Faust ia în mînă contractul, se repede la masă şi apucă condeiul...*" În versiunea lui Murnau secvenţa capătă un relief incomparabil mai dramatic: „*Faust îl priveşte fix pe Mefisto. Ca hipnotizat smulge, apoi, pactul, mîna lui bîjbîie în jur de parcă ar fi în transă, pentru a apuca pana...*"

La Kyser, momentul uciderii lui Valentin se consumă direct: „*Atins de sabia lui Faust, Valentin se prăbuşeşte şi moare.*" În textul lui Murnau, scena capătă plasticitate şi patetism: „*Atins de*

sabia lui Faust, Valentin se îndreaptă o clipă. Rigid, cu arma înfiptă în piept, se clatină teribil, încordat, în timp ce Faust nu-l slăbește din ochi. Ca un gigant pe care nu-l poți doborî, el crește, parcă, cu pieptul străpuns, apropiindu-se, ca un taur rănit de Faust, care pare acum mărunt, dominat. Imens, amenințător, vrea oare să-l gîtuie? Dar, nu! Gigantul încremenit s-a răsucit și se prăbușește, brusc, ca un arbore . . ."

De altfel Murnau lucrase mult și pe textele lui Carl Mayer, unul dintre cei mai prolifici inspiratori ai cinematografiei germane, care-și scria scenariile sub forma unor adevărate poeme. Fără a diminua valoarea literară a textului, dimpotrivă, întregind-o chiar, regizorul izbutea să-și insinueze indicațiile de filmare în însăși fibra versurilor lui Mayer, ca în acest fragment din *Tartuffe:*

„S-a întors surîzînd... Oare va pleca, acum?
Nici gînd! Dar spre cine s-a întors!
Spre obiectiv? Într-adevăr, surîzînd fermecător,
indolent,
ca un grațios conferențiar,
se adresează acum spectatorului.
...Astfel rămîne secunde întregi,
contemplînd, cu un surîs, publicul.
Apoi își ridică, încă o dată, pălăria,
dar nu cu ironie exagerată,
ci cu politețe, dacă nu chiar cu farmec,
și pleacă la fel de elegant.
E deja plecat,
dar ușa se mai zărește cîteva secunde.
Ea se întunecă, acum,
lent. Fondu,
care durează un timp..."

Lucrînd pe textele colaboratorilor săi, Murnau nu se mulțumește să reproducă, să „decupeze" tehnic, ci *vede*, mai mult decît atît, biciuiește imaginația cititorului prin viguroase comparații de factură vizuală, plastică. Parcurgîndu-i decupajul, ai sentimentul că urmărești filmul însuși. Independent de ceea ce avea de povestit, Murnau nu relata, pur și simplu, un *story*, ci-l filtra prin intermediul camerei sale, al opticii sale particulare, și numai datorită acestui mod

de abordare a subiectului, fie și cea mai banală istorie dobîndea valori noi, nebănuite. În acest sens, *Aurora* trebuia să fie ceea ce Murnau însuși definise într-un interviu, o „dramă pentru ochi", subiect pur cinematografic pentru care tălmăcirea prin intermediul imaginii rămînea esențială. Încă de la Berlin, fiecare plan al filmului fusese nu numai gîndit în decupaj, dar și elaborat scenografic, după cum atestă Rochus Gliese, decoratorul german al *Aurorei;* elaborat în funcție de unghiul de filmare și de mișcările de aparat pe care le premedita realizatorul.

Și astfel, cînd în toamna lui 1926 William Fox făcea o primire princiară „geniului german", acesta cobora de pe vapor, purtînd în servietă întreg filmul. „*Ceea ce este curios* — scria o revistă din Hollywood — *e că același Murnau a mai fost odată, acum doi ani, la noi. Pe atunci nici n-a fost întîmpinat cu fanfare la gară și nici nu s-au oferit, în cinstea sa, puzderie de dineuri. Și totuși purta încă de atunci, sub braț, filmul care avea să-l facă astăzi atît de celebru*"[1]. Murnau mai făcuse, într-adevăr, o scurtă vizită în Statele Unite, în 1924. Dar dacă atunci purta „sub braț", cum spunea revista hollywoodiană, *Ultimul dintre oameni*, acum avea pe deplin pregătită capodopera sa viitoare. Singurul lucru care mai rămăsese de stabilit era distribuția . . .

UN „TEST DE INTELIGENȚĂ"

S-a observat, mai tîrziu, că tandemul de neuitat al *Aurorei*, format din Janet Gaynor și George O'Brien, n-a fost „o premieră", o descoperire a lui Murnau. George N. Fenin și William Everson, de pildă, autorii cunoscutei lucrări *The Western*, susțin că John Ford a fost cel care a format acest cuplu ideal, încă în 1925, în *Calul de fier* (*The Iron Horse*).[2]. Deși îndeobște scrupuloși în informație, cei doi istorici americani se înșală, fiindcă în *Calul de fier* nu Janet Gaynor îi dădea replica lui O'Brien, ci o altă actriță, obscură, Madge Bellamy, care avea să înscrie o carieră destul de scurtă în filme de

duzină precum *Fata de la telefoane* (1927) sau *Charlie Chan la Londra* (1934). Deşi este exact că meritul formării „cuplului ideal" îi revine lui John Ford, numai că ceva mai tîrziu, în chiar anul sosirii lui Murnau la Hollywood, în 1926, pe genericul filmului *Vulturul Albastru*, Janet Gaynor susţine, totuşi, în memoriile ei că Murnau a remarcat-o vizionînd un alt film în care juca tot alături de George O'Brien, şi anume în *Cavalcada morţii* (*The Johnstown Flood*, 1926) de Irving Cummings.

E greu de crezut că cineastul german, atît de exigent în selecţia actorilor, ar fi acceptat o soluţie predigerată de alţi regizori, numai fiindcă i-ar fi asigurat un succes comercial. De fapt, procedeele utilizate de Murnau în opţiunea asupra distribuţiei au provocat surprindere la Hollywood. El nu se mulţumea, ca alţi regizori, cu obişnuitul test de imagine şi interpretare, ci îşi supunea candidaţii unei adevărate probe de imaginaţie, spirit de observaţie şi, chiar, inteligenţă. Actorii trebuiau să facă faţă unui chestionar alcătuit din întrebări ca cele ce urmează:

„ — *Daţi două sinonime ale emoţiei.*

— *Aţi putea exprima — şi cum anume? — numai cu corpul dv.: teama, amuzamentul, spaima, dacă faţa dv. n-ar apare în cîmpul obiectivului?*

— *Care e ultima carte pe care aţi citit-o?*

— *Descrieţi o «femeie fatală» în toaletă de stradă.*

— *Care e, după opinia dv., calitatea determinantă a carierei dv. cinematografice?*

— *Ce diferenţă găsiţi între temperament şi caracter?*

— *Care e personajul de compoziţie care v-a stîrnit cel mai mult interesul pe ecran şi de ce?*

— *La ce servesc, după părerea dv., grosplanurile?* . . ."[3]

Este evident că un asemenea test îl ajuta pe regizor să descopere afinităţile care-l legau de viitorii săi interpreţi, să înţeleagă prin ce mijloace i-ar fi putut împlînta mai adînc în interiorul personajelor filmului. Şi deşi, din păcate, nu ne-au

parvenit şi răspunsurile celor interogaţi, trebuie să recunoaştem că chestionarul este într-atît de incitant încît mai stimulează şi azi meditaţia cititorului. Abia după acest inocent „joc de societate" trecea Murnau la obişnuita probă de film. Lui Gaynor i-a rezervat una dintre cele mai dificile scene pe care le prevedea scenariul, cea în care, profund tulburată de coşmarul trăit pe lac, eroina încearcă, la cofetărie, să înghită o prăjitură, dar o podideşte plînsul. Reacţia de ciută speriată a actriţei a avut darul să-l convingă pe regizor să-i ofere rolul.

Partenerul ei, George O' Brien, era un fost medicinist, care-şi întrerupsese rezonabile studii universitare pentru o riscantă carieră la Hollywood. Cum fusese cîţiva ani navigator, debutase într-un film de aventuri marine: *White Hands* (1922). Consacrarea i-o adusese însă Ford cu al său *Cal de fier*, produs tot de William Fox. După un rol de boxeur oferit de acelaşi Ford în 1925 (*The Fighting Heart*), actorul îşi rafina *emploi*-ul devenind un clasic june prim în *Thank You* (1925) şi chiar un prinţ balcanic în filmul lui Hawks *Paid to Love* (1927). *Aurora* avea să fie, totuşi, rolul carierei sale, pentru că ulterior va fi supus unui interminabil şir de distribuiri stereotipe în figuri de *cowboys* şi „rangers", serie care n-avea să fie întreruptă decît de cel de-al doilea război mondial prin înrolarea actorului în marină. Cît despre Margaret Livingstone, cea de-a treia interpretă a *Aurorei*, ea se remarcase în 1923 în filmul *Divorce*. În 1927—1928, pe cînd lucra cu Murnau, mai era solicitată în distribuţia altor şapte filme. Dar succesul ei n-avea să fie şi durabil. Numai trei ani mai tîrziu, cariera actriţei era definitiv epuizată.

Şi astfel, într-o zi a anului 1927, pe platourile „Fox", Charles Rosher „oficie" primul tur de manivelă al *Aurorei*. Sarcina lui nu era cîtuşi de puţin simplă! Murnau îi impunea o operă de pionierat, în care trebuia să experimenteze *pancromaticul*, peliculă sensibilă la întregul spectru solar, dînd strălucire unor nuanţe coloristice ca roşu şi violet, care pînă atunci păreau pe ecran negre. La ora cînd îl utiliza echipa *Aurorei*, *pancromaticul* era, de

fapt, o revelare a unei dimensiuni necunoscute în domeniul peliculei cinematografice și prelucrării ei. „*Cunoștea mai bine ca oricare altul secretele opticii*" — își amintea, mai tîrziu, despre Murnau asistentul său, Edgar Ulmer. Și adăuga într-o fericită expresie: „*Se putea spune despre el că își purta camera de filmat sub frunte...*"[4]

Dar tot atît de adevărat este că Murnau nu vîna fotografia „frumoasă în sine", după cum nu alerga după „unghiulația interesantă" sau „materialul senzațional" care întreține suficiența atîtor regizori pînă la momentul confruntării cu publicul. Înainte de a fi tehnician, Murnau era artist! „*Cînd ai posibilitatea* — scria el — *să urmărești zi de zi fragmentele unui film, se poate întîmpla să te entuziasmeze niște secvențe cu aer inteligent. Dar, ulterior, cînd ajungi să vezi filmul în întregime, cu toate acele unghiuri pretins interesante, îți dai seama că în loc să intensifice interesul dramatic al istoriei, ele îl coboară, pentru că fiind «interesante» numai în sine, nu dispun și de valoare în contextul dramatic...*"[5] Și, pe Murnau, efectele plastice îl interesează numai în măsura în care pot revela, pot face mai sensibilă starea personajelor, lumea lor lăuntrică.

De fapt, Hollywoodul nici nu aștepta de la „geniul german" performanța tehnică, ci cultura europeană — și mai ales prin aceasta va străluci mai mult *Aurora*. Pentru spectatorul american ea avea să fie, înainte de toate, un film dominat de superioritatea strivitoare a spiritului european, a ochiului și imaginației rafinate prin frecventarea seculară a unor muzee și biblioteci clasice. Fiecare moment al *Aurorei* sugera noi și bogate asociații de idei.

Experiența pe care Murnau o dobîndise încă de la Berlin, simțul său acut al încadraturii și mișcării aparatului, al iluminării și valorii tonurilor, darul unic al sugerării atmosferei se va îmbina în *Aurora* cu aluziile permanente de erudit cunoscător ale istoriei artelor. Era de altfel domeniul în care cineastul se specializase încă din tinerețe, la Heidelberg, și întinsa-i cultură plastică traversează o întreagă operă. Lotte Eisner va recunoaște, în mod

justificat, în *Faust* imaginea unui Crist de Mantegna sau, în atitudinea Margaretei legănîndu-şi pruncul la sîn, o celebră madonă flamandă; în vreme ce Charles Jameux ajunge să identifice, în secvenţa adunării medicilor din *Nosferatu*; corespondenţe analogice cu faimoasa operă a lui Rembrandt *Lecţia de anatomie a profesorului Tulp*.

Aurora stimulează şi ea gîndirea spre investigarea analogică a cadrului. Una dintre scenele de început este, de pildă, acuzat rembrandtiană: camera soţilor abandonată unui tipic clarobscur şi numai undeva, în colţul din dreapta al cadrului, lumina unei lămpi tremurînd uşor pe chipurile protagoniştilor. Învăluite în penumbră, feţele dobîndesc mister, iar obiectele suferă o transfigurare poetică. Afară, în noapte, străina îşi cheamă iubitul, fluierînd. Prin voalul perdelei ea îi vede conturul trupului cu braţul ridicat în sus, în semn că a auzit-o. Din nou în cameră, iluminarea diferenţiată subliniază, în contrast cu seninătatea chipului eroinei, plecată peste legănul pruncului, umbrele neliniştitoare de pe obrazul soţului.

E adevărat că Murnau îşi concepe, mereu, cadrul pictural, dar în aceasta nu vedem epigonism, înclinaţie livrescă, tendinţa de a epata prin intelectualitate, fiindcă pictura lui e dinamică, în veşnică mişcare, prin excelenţă cinematografică; este o scriitură, o grafie de om al imaginii, de literat şi de gînditor care conferă anecdotei un caracter de sinteză şi o anvergură universală.

Afară, în pădure, nu distingem în primul moment decît negura mareelor şi discul de argint al lunii, ca abia apoi să se desprindă, treptat, conturul bărbatului, estompat, de astă dată, de vălul ceţurilor. Decorul studioului şi cadrul natural se completează, se armonizează. Aparatul îl ajunge din urmă pe fermier, îl depăşeşte pe cînd escaladează un gard şi aleargă înaintea sa către un pîlc de arbori, ca o proiecţie a nestăvilitei dorinţe a eroului. Acolo, în desiş, o descoperim pe vilegiaturistă care întoarce spre obiectiv un chip răscolit de aşteptare, pe care-l fardează febril.

În viața reală, ambele actrițe, atît Gaynor, cît și Margaret Livingstone aveau aceleași plete roșcate. Murnau le-a diferențiat în film: „ingenuei" i-a dat o perucă bălaie, linsă, cu două cozi lungi; „vampei" i-a lăsat bucle „în ciucuri" care-i ies, după moda epocii, de sub borurile pălăriei. În scena care urmează, regizorul alternează chipurile celor două femei, ca pe două teme melodice ale aceleiași sonate. Obrazul tulburat de patimă al intrusei care se aruncă în brațele fermierului este succedat de figura senină a Indrei jucîndu-se cu copilul; cuplul tăvălindu-se în iarba jilavă („*Spune-mi că ești al meu, că-ți vinzi ferma, că mă urmezi la oraș...*"), de imaginea Indrei veghind acasă, lîngă leagăn.

Firește că i-ar putea fi reproșată lui Murnau, mai ales de pe pozițiile estetice ale cinematografiei contemporane, o anume predilecție maniheistă spre schematism. Prevăzînd, poate, un asemenea reproș, Murnau însuși se explica, chiar în anul premierei *Aurorei*: „*Singurul mijloc de a elimina subtitlurile este prezentarea paralelă a două idei antagonice...*"[6] Cu alte cuvinte, cineastul lega necesitatea unei anume schematizări de limitele tehnice ale cinematografului vremii. Dar la acestea se adăugau și limitele publicului epocii, care pretindea cinematografului situații lipsite de ambiguitate, personaje angelice confruntate cu personaje malefice. Străina din *Aurora* nu este o simplă seducătoare, ci întruchiparea unei asemenea voințe agresive care-l subjugă și-l învenințează pe bărbat. „ — *Vino cu mine...*", îi șoptește ea și-l cuprinde ca o iederă, iar aparatul, extrem de mobil, îi înconjură în volute, sporind sugestia jocului senzual. „ — *Urmează-mă la oraș...*", îi tot repetă, și el, dezmeticit o clipă, într-un ultim efort de a ieși din păienjenișul dezmierdărilor, întreabă: „ — *Și soția mea?*" În acest moment al filmului, Murnau își pune ca țel să sugereze șoapta, nuanță prin excelență sonoră, aparent incompatibilă tehnicii mute și chiar reușește utilizînd grafica titlului. Pe ecran apare, la început, un obișnuit titlu static:

„ — *N-ai putea să...*"

Întrebarea e întreruptă înainte de a fi finalizată; femeia șovăie să-și exprime planul, atît e de nemernic. În imagine, chipul intrusei caută să atenueze, perfid, semnificația instigatoare a îndemnului. Gîndul ei, care încă mai ezită să se traducă în vorbe, apare abia într-un tîrziu, completînd titlul precedent:

„ — *... să se... înece?*"

Dar cuvintele își fac apariția mărunt, fluctuant, șerpuit, crescînd doar o clipă, uriaș, în primplanul ecranului și dezintegrîndu-se apoi în întuneric, de parcă nici n-ar fi fost rostite. Operatorului i-au trebuit zile epuizante de căutări în laborator, pînă să descopere soluția tehnică pentru aceste litere instabile. El le-a fotografiat în cele din urmă printr-un procedeu care făcea ca gelatina să rămînă în stare umedă o noapte întreagă, fără a se întări. Prin grafica și dinamica sa, titlul obținut reușea să sugereze nu numai șoapta, ci și perfidia insinuării gîndului ucigaș.

Murnau nu-și schematizează eroul și revolta acestuia împotriva ideii crimei este exteriorizată printr-o zbatere de fluture prins în plasă de păianjen. Ansass încearcă să se smulgă din îmbrățișarea devoratoare, dar străina se lipește de trupul său și-l supune. „ — *Lasă totul, vino la oraș!*" — murmură femeia și un „flash" ne proiectează din atmosfera senzuală a momentului erotic într-un crescendo violent care evocă lumea orbitoare, de plăceri, a orașului.

„ORAȘELE AMERICANE MĂ ÎNGROZESC"

Încă din această scenă se conturează o obsesie nouă, americană, în opera lui Murnau: antiteza dintre viața senină, sănătoasă de la țară și ambianța alienantă a orașului modern. E drept că într-un insert introductiv la *Aurora* se spune că *„acest cîntec despre două ființe umane"*, cum este subintitulat filmul, s-ar putea petrece *„aici și oriunde, pentru că peste tot, în tumultul orașului sau sub cerul liber al fermei, ... viața este asemănătoare,*

cîteodată amară, alteori dulce, cu rîs și lacrimi, păcat și uitare."

Totuși, chiar primele imagini ale filmului pun în antiteză orașul cu satul. Insert: „*Timpul concediilor*". Un afiș de voiaj. Peronul unei gări pe care mișună călătorii. Prin pereții de sticlă ai stației se străvede furnicarul buimăcitor al orașului. Și abia de la tabloul generalului, al migrației mulțimii din tumultul citadin către colțurile încă neviciate ale naturii, se ajunge la imaginea particularului, a vilegiaturistei care străbate ulița unui sat de pescari. Orașul e american, adică ultramodern; satul ar putea fi scandinav sau german, cu turle triunghiulare de inspirație gotică. Această disjuncție arhitectonică sugerează ideea că Murnau nu pune în antiteză orașul și satul în general, ci existența trepidantă a Lumii Noi și clasicismul senin și sănătos al Europei.

De altfel, imediat după *Aurora* regizorul declara într-un interviu (ajuns la noi prin intermediul revistei bucureștene „Cinema"): „*Aș vrea să fac un film care să se petreacă într-o metropolă americană. Marile orașe ale Americii mă îngrozesc!* . . ." De remarcat, totuși, că tema aceasta a orașului care înspăimîntă n-a apărut niciodată în perioada germană a creației lui Murnau, nici măcar în trilogia pe care i-a inspirat-o, între anii 1921—1922, viața țărănească (filmele *Un animal frumos*, *Pămîntul arde* și *Expulzarea*). Acest motiv obsesiv nu este decît o expresie a dificultăților de adaptare a artistului european la o civilizație care-i rămîne străină, în pofida confortului pe care i-l oferă. . .

De apariția acestei antiteze în viziunea cineastului trebuie legată și schimbarea identității personajului care, ca și în nuvela lui Sudermann, semnifică viciul. El nu mai e slujnica de țară, în goană după parvenire, ci o întruchipare vie a tentației plăcerilor ușoare și lipsei de cruțare tipică relațiilor umane din orașele americane. Și cînd, în secvența din pădure, Murnau introduce montajul fulgurant de secvențe din viața metropolei, el o surprinde pe Margaret Livingstone contorsionată în-

tr-un dans orgiac, în vreme ce în jurul ei plutesc imaginile deformate ale unui paroxistic jazz-band.

Acesta este portretul femeii care-l tîrăşte acum pe fermier prin mlaştină, mediu pestilenţial „fabricat" cu măiestrie în studio. E şi greu să crezi că acest pămînt mustind de apă, pe care-l simţi emanînd duhori grele, şi în care se înscriu ca într-o argilă urmele de paşi ale intrusei, ar fi un simplu accesoriu de recuzită. Secvenţele au fost filmate cu o cameră suspendată pe şine fixate în plafon, foarte suplă şi maniabilă, putînd urmări fidel mişcările interpreţilor. *„Aparatul de filmat* — spunea Murnau — *e pana cu care regizorul creează. El trebuie să fie atît de mobil încît să poată capta fiecare emoţie care apare şi e foarte important ca mecanismele cinematografului să nu se interpună nici o clipă între public şi ecran. . ."*[7] O asemenea „pană", o asemenea „cameră-stilou", este cea care o urmăreşte pe străină conducîndu-l pe Ansass, prin mlaştină, pînă la locul de unde va smulge nişte trestii pe care i le va întinde:

— *„După ce răstorni barca, ele te vor ţine la suprafaţă"*.

Şi un rîs aţîţător îi dezvăluie, în noapte, albul dinţilor . . .

În zori, covîrşit de povara balotului de trestii, fermierul ajunge acasă şi intră în grajd. O mişcare a calului îl face să tresară ca surprins asupra faptului. Vinovat, ascunde trestia în iesle. În casă, Indra doarme senin. Prin fereastră, lumina lunii cade, caldă, asupra aşternutului alb şi proiectează umbre pe chipul femeii. Ansass se întinde în pat cufundîndu-se într-un coşmar în care întreg universul se lichefiază, se destramă, vălurind — somn chinuit de răufăcător. Cînd deschide ochii s-a făcut dimineaţă. În penumbra odăii se zăreşte, ca un dreptunghi orbitor de lumină, uşa întredeschisă prin care Ansass o urmăreşte pe Indra îngrijind de orătănii în curte. Din nou jocul de lumini şi umbre exprimă drama în modul cel mai lapidar. *„Murnau şi-a amintit de propria sa lecţie din* «Ultimul dintre oameni», *pentru a exterioriza stări sufleteşti, pentru a face sensibilă psihologia perso-*

najelor, fără a recurge la mijloace literare..." — scriu istoricii francezi René Jeanne și Charles Ford.[8]

După ce a dosit în barcă, sub o bancă, snopul de trestie, Ansass își așteaptă, crîncen, soția, pe care a ademenit-o cu făgăduiala unei excursii, la oraș. Ea și-a încredințat pruncul, menajerei, și se apropie de debarcader întinerită de bucurie, plină de speranțe. Abia s-a desprins, însă, barca de mal că un cîine credincios îi urmează, înotînd după barcă. Indra îl ia în brațe, mîngîindu-l; bărbatul, însă, întoarce barca spre mal, îi smulge cîinele din brațe și-l leagă la lanț, în curte. Femeia nu-l înțelege, ușor neliniștită, văzînd cît e de neguros. Peste chip îi trece o umbră de bănuială pe care și-o alungă rușinată, amuzîndu-se singură de teama ei. În această gamă de sentimente succesive, de nuanțe instabile, Janet Gaynor își utilizează chipul de o neobișnuită plasticitate, spre deosebire de O' Brien, partenerul ei, al cărui mijloc principal de expresie este corpul. Cu o încovoiere de brută, gata la orice, Ansass vîslește, acum, îndîrjit, în vreme ce ea îl urmărește cu un zîmbet sfios, care se stinge treptat, pe măsură ce remarcă pustietatea lacului. Cu privirile în jos, Ansass vîslește din ce în ce mai rar pînă ce — iată! — s-a oprit cu totul. Ca toropit de un adînc somn al rațiunii, propteste încet vîslele și își ridică fruntea abulic. Cum victima s-a strîns în ea ghem, într-un neputincios gest de apărare, bărbatul își întinde spre ea brațele-cange, cu o forță oarbă pe care, s-ar părea, nimic n-o mai poate stăvili...

Janet Gaynor a fost, fără îndoială, o actriță deosebit de dotată, dar (exceptînd filmul făcut în același an cu Frank Borzage, *Al șaptelea cer*) nicăieri n-a strălucit mai viu, mai policrom și mai nuanțat, ca în *Aurora*, unde Murnau se dovedea încă odată un inegalabil îndrumător de actori. „*Îl adoram!*", își va aminti, mult mai tîrziu vedeta, deși recunoștea că nu era ușor să-i satisfacă exigențele. „*Cu Murnau părea firesc să tragem 30, chiar 40 de duble pentru un singur plan*". Dar știa să se comporte cu atîta grijă față de colaboratorii

săi, încît aceştia nu simţeau oboseala. „*Era foarte înalt* — îl descrie Gaynor — *avea aproape doi metri, era distins, deşi venea la lucru într-o salopetă albastră. De gît avea atîrnată o pereche de ochelari. Nu purta monoclu, dar, într-un fel, ochelarii îi ţineau locul . . .*"[9]

Acesta era omul care ştia să descopere talentul actorului şi să-l transforme într-o „pastă" din care croia statura viitorilor săi eroi. Lucrînd asupra interpretului, el îşi urmărea, obstinat, propriile intenţii creatoare. Răspunzînd ulterior celor ce-i reproşaseră faptul că în loc să folosească frumuseţea vedetei sale feminine, o umbrise, o urîţise chiar, Murnau a ripostat tăios: „*Trebuia să-i disimulez frumuseţea trupească, pentru a i-o dezvălui pe cea spirituală . . .*" Şi apoi regizorul fanda ofensiv împotriva şabloanelor hollywoodiene: „*Filmele trecutului au banalizat prea mult existenţa, în loc să-i arate culmile şi abisurile. Urmărindu-le, ţi-ai putea închipui că pe lume trăiesc doar femei arătoase şi tineri voinici cu umeri laţi şi ochi strălucitori. Sînt convins că filmele viitorului vor prezenta mai degrabă caractere decît eroi, mai degrabă umanitate decît vedete . . .*"[10] Unei asemenea concepţii despre rolul actorului îi corespundeau, în mod firesc, noi metode de lucru pe platou. Referindu-se la comentariile pe care stilul său de îndrumare a interpreţilor le stîrnise în presa de specialitate, regizorul se explica nu fără o umbră de maliţie: „*Am fost supranumit «regizor intelectual» fiindcă încerc să-i fac pe actori să înţeleagă conţinutul rolurilor interpretate, astfel încît să pătrundă în gîndurile personajelor. De fapt, indic actorului mai mult ce să gîndească, decît ce să facă . . .*"[11]

. . . Cum, totuşi, prin ce mijloace, prin ce tainică forţă de sugestie va fi smuls el Janetei acea formidabilă privire îngrozită pe care o redă un grosplan în momentul culminant al scenei din barcă; acesta rămîne unul dintre secretele lui Murnau. Numai o asemenea privire putea justifica revenirea la realitate a lui Ansass şi dacă, pînă s-o obţină, au fost necesare patruzeci de duble, efortul ne pare pe deplin justificat!

Aşadar, ca trezit din somn, fermierul vîsleşte din nou. La mal va încerca zadarnic să-şi liniştească soţia. Ea va ţîşni din barcă înnebunită de spaimă şi n-o va ajunge decît cu greu, pe platforma tramvaiului care-i poartă spre oraş.

Arnold Holriegel (ziarist austriac prezent pe platou în momentul turnării) notează[12] că pe distanţa relativ scurtă a terenului studioului (învecinat cu parcela folosită în westernurile lui Tom Mix!), scenograful Rochus Gliese trucase toate genurile de peisaj pe care le-ar fi putut traversa vehicolul, pînă la oraş: întîi cîmpuri semănate, apoi zonă industrială, casele umile ale periferiei şi, în sfîrşit, centrul. Performanţa o constituia jocul înşelător al perspectivelor care dădeau iluzia traseului străbătut de tramvai. După cum îşi aminteşte Charles Rosher, Murnau a folosit acelaşi principiu al accentuării perspectivelor, pentru a spori impresia de profunzime, şi în secvenţa cofetăriei. Decorul urca în pantă dulce spre fund, sporind iluzia de spaţiu, plafoanele fuseseră construite şi ele în falsă perspectivă, cu globurile lustrelor mai mari în prim-plan decît în adîncime, iar la mesele îndepărtate fuseseră plasaţi copii îmbrăcaţi în haine după croiala adulţilor. Murnau recunoştea într-un articol că violentînd legile perspectivei el nu face decît să tindă spre cinematograful tridimensional.[13] Impresia de amploare a decorului localului în care s-au refugiat cei doi este, într-adevăr, frapantă.

La o masă, în semiobscuritatea cofetăriei, care creează o atmosferă artificială, de seră, Ansass îi întinde Indrei un platou cu dulciuri. Prin marea vitrină a localului se întrevede bulevardul cu mulţimea trecătorilor indiferenţi. Indra priveşte pe fereastră, apoi, îmblînzită, încearcă să ducă o prăjitură la gură, dar explodează într-un plîns convulsiv. Părăsesc amîndoi în fugă cofetăria, oprindu-se într-un gang în care el o mîngîie stîngaci. Îi cumpără un bucheţel de flori. Primindu-l, ea îşi întoarce acum, pentru prima oară, privirea, măsurînd neîncrezătoare chipul bărbatului care a îngrozit-o. Apoi ies, mînă în mînă, în vălmăşagul străzii.

Pe un teren viran de lîngă studiourile Fox, Gliese ridicase centrul orașului, cu tramvaie, trafic de vehicule, cu un parc de atracții în care traseul toboganului îl intersecta pe cel al trenurilor suspendate. Semăna cu piața hotelului Atlantic din *Ultimul dintre oameni*, dar la o scară incomparabil mai mare. Orașul cu aerul de cetate, de basm pe care i-l conferă parcul de atracții, îi captivează și-i înghite pe cei doi oameni de la țară. Obiectivul lui Rosher îi urmărește pierduți în jungla de asfalt, un haos pe care Murnau știe admirabil să-l dirijeze. Automobilele care spulberă spațiile aproape o ating pe Indra, iar pe trotuar îi înghite valul mulțimii fluide. Acest univers care le e amîndorura străin, îi apropie treptat...

Printre coloanele unei catedrale, Indra zărește o pereche de miri. Ca și ei înșiși, odinioară, trec alături, pragul vieții comune, plini de iluzii și speranțe. Fascinați, cei doi îi urmează. În catedrală — un echilibru savant de alb și negru, sublimat de fasciculele luminii filtrate prin înaltele ogive ale ferestrelor, străbătînd pulberea sumbră a întunericului. Cei doi îi urmăresc, captivați, pe sărbătoriți. Și ochii lui Ansass care au privit îndărăt, în amintire, se umezesc într-un hohot de plîns nestăvilit: — *„Iartă-mă"*, izbucnește, și mîna Indrei îi alină, matern, frămîntarea.

Ies strîns îmbrățișați prin mulțimea care îi așteaptă pe miri, primind, zîmbitori, felicitările care, de fapt, li se cuvin tinerei perechi. Într-un fel le și merită, pentru că au trăit o nouă comuniune, și-s atît de fericiți încît nimic altceva nu mai există pe lume! Se simt așa, îmbrățișați, ca odinioară sub arborele prietenos care le-a adăpostit iubirea și așa ni-i și prezintă, o clipă, Murnau, pentru ca, sfîșiind iluzia, să-i proiecteze apoi, în realitate, în mijlocul traficului intens, la o intersecție. Exasperat de țărănoii necopliți care blochează circulația, un tip cu o labă enormă bruftuiește claxonul. În cadrul de-o clipă, l-am recunoscut pe protagonistul *Rapacității* lui Stroheim, pe Gibson Gowland. Cum de va fi ajuns să accepte o figurație în filmul lui Murnau?...

RUPTURĂ DE STIL?... Din acest moment, filmul își modifică, brusc, tonalitatea, va fi compus dintr-o sumedenie de mici accente impresioniste caracterizate prin umor. Orașul însuși nu mai este violent, agresiv, așa cum îl văzuse străina, ci ospitalier, o înșiruire de divertismente în viața aspră a unor muncitori ai pămîntului. Din nou tandri, îndrăgostiți pentru eternitate, Indra și Ansass explorează, cu nestinsă curiozitate, metropola. Umbrele lor se reflectă în vitrina unui fotograf în care abundă instantaneele cu perechi care privesc, încrezători în viață, direct în obiectiv. S-ar cuveni să facă și ei o poză dar, înainte de asta, el ar trebui să solicite serviciile unui frizer. În imensul salon al frumuseții, suprafețele de sticlă străvezie lucesc vesel. Frizerul l-a luat în primire pe Ansass; de Indra se ocupă un coafor care i-a desfăcut cozile încercînd s-o convingă să renunțe la ele. Ea se smulge de pe scaunul supliciului și fuge înspăimîntată în preajma soțului, pe o bancă, lîngă un glob metalic în care sînt sterilizate prosoapele. O undă de lumină, iradiată de glob, îi scaldă fața cu o dulce strălucire. Curioasă, Indra urmărește tratamentul la care îi e supus, acum, soțul. Curînd dă, însă, semne de îngrijorare. Are și de ce! În timp ce frizerul l-a umplut de clăbuc, o tînără zveltă, în halat alb, s-a așezat pe un scăunel lîngă el și, fără rușine, i-a luat în mîna ei strident manicurată, palma lui mare, să i-o mîngîie. Ca o chiromantă i-o explorează, expertă, apoi scoate dintr-o cutie niște instrumente al căror tăiș de bisturiu lucește macabru. Fermierul își retrage, prevăzător, palma, iar Indra respiră ușurată că incidentul s-a închis.

Fără număr sînt, însă, primejdiile orașului. Lîngă Indra, pe bancheta celor ce așteaptă s-a așezat acum un fante cu mustață insolentă (cum va purta mai tîrziu Gable), care, pe după ziarul deschis, își examinează atent vecina. Ea a încremenit ținîndu-și, demnă, buchețelul de flori în mînă. Insistent și grobian, fantele se servește cu o floare din buchetul Indrei și o arborează, țanțoș, la butonieră. Ansass, care a urmărit jocul prin oglin-

dă, dă să se smulgă de sub briciul frizerului pentru a interveni, dar acesta nu vrea să-şi piardă clientul şi-l împinge, autoritar, în scaun. Abia după ce, din cîteva trăsături de brici şi-a desăvîrşit opera, se poate deşira fermierul cît este de lung, în faţa agresorului, fixîndu-l locului cu talpa bocancului aplicată, sever, pe bombeul celuilalt. Fantele a înlemnit şi-i urmăreşte mişcările cu groază. Măsurat în gesturi, Ansass scoate din buzunar un briceag, îl desface cu luare aminte să nu se taie cumva şi, cu o mişcare fulgerătoare, îi retează — nu beregata, cum ne-am fi aşteptat — ci floarea de la butonieră. Apoi pleacă, lăsîndu-şi victima cu faţa îmbrobonată de sudoare...

La fotograf se joacă o nouă comedie: scorţoşi, cei doi soţi aşteaptă în faţa obiectivului, ca mirii din albumul de „suveniruri" al bunicii. În rolul unui meşter cu veleităţi de artist care le mlădiază, cu gesturi de sculptor, bătoşenia apare J. Farrel Mac Donald, actor de compoziţie de excepţională longevitate (utilizat de John Ford de la *Calul de fier* (1925) pînă la *Draga mea Clementina* (1946). Plictisiţi de interminabilul ritual, cei doi profită de un răgaz pentru un lung sărut pe care — şugubăţ — fotograful l-a şi înregistrat pe placă. Cînd, revenită la realitate, perechea îşi reia poza ţeapănă, fotograful a şi scos clişeul, să-l developeze. Tot aşteptînd, Ansass răstoarnă, distrat, o statuetă pe care a găsit-o pe masă, reproducere a decapitatei Nike din Samotrake. Ridicînd-o, remarcă speriat că, în mod firesc, Victoriei îi lipseşte capul, după care bîjbîie febril pe jos, unde nu găseşte decît o uitată minge de golf. Desperat, i-o înfinge pe ciobul gîtului statuii, în loc de cap. Cînd soseşte fotografia, cei doi o înşfacă şi se salvează fugind, vinovaţi, în vreme ce maestrul îşi contemplă, perplex, statuia, neînţelegînd cum de şi-a regăsit capul pierdut prin milenii...

În stradă, e rîndul celorlalţi să descopere, rîzînd, şotia pe care le-a jucat-o fotograful. Luna-Parkul îi absoarbe cu distracţiile şi pulsul febril al vieţii sale. Ansass îşi exersează precizia trăgînd cu mici mingi în purceii unei barăci de tir. Dar, din

pricina sa, un purcel scapă și se refugiază în bucătăria unui restaurant vecin, acolo unde un chelner se împărtășea dintr-o sticlă de whisky. Patrupedul, care s-a pitit sub un ștergar, încearcă să se strecoare spre ușă, deghizat involuntar în fantomă, fenomen „metafizic" care-l înspăimîntă pe băutor...

Brusc, avem în fața noastră o comedie!...

Decalajul stilistic produs în desfășurarea filmului, trecerea de la drama întunecată, de la expresia elaborat-poetică, la farsa burlescă a stîrnit deruta multor comentatori. Pînă și în critica cinematografică bucureșteană, această schimbare de ton a provocat atitudini divergente. Un cronicar aprecia că „... *întreaga poezie a primei părți din* «Aurora» *pierde în urma intrigei* (sic!) *din scenele următoare în jurul unei farse de prost gust. Această lipsă de unitate a scăzut un film care putea să devină capodoperă...*"[14]

Viciul de raționament al criticului improvizat este caracterul său abstract, faptul că secvențele sînt analizate din unghiul unei pretenții teoretice pentru unitatea stilului și nu pornind de la mișcările sufletești pe care le încearcă, în situațiile succesive concrete, eroii filmului. Am văzut că după îndelungata discordie, în secvențele orașului cei doi refac drumul contrar, de astă dată unul către celălalt. Pentru a reuși să-l ducă la capăt ei trebuie să șteargă din amintire clipa neagră în care fermierul a dorit moartea soției sale, mai mult chiar, a fost gata s-o ucidă. Iată de ce, după interludiul sentimental legat de ceremonia nupțială, perechea se aruncă într-o adevărată frenezie a uitării, într-o ingenuă bucurie care le traduce setea de viață comună regăsită. Această lume încîntătoare, plină de oameni simpatici și bine intenționați, reprezintă, de fapt, tonalitatea în care privesc viața cei doi îndrăgostiți acum, cînd, după îndelungata rătăcire, s-au regăsit mai aproape ca oricînd. Așa cum observa chiar în acei ani D. I. Suchianu: „*timp de vreo trei acte* (circa 30 de minute, n.a.) *nu se mai petrece nimic. Nici un eveniment nu mai survine. Și, totuși, aceste trei acte sînt mai pline decît ce-*

lelalte. De ce? Ce cuprind? E foarte simplul Cuprind imagini diferite sintetizînd ideea împăcării, sentimentul de uşurare pe care-l avem cînd ne-am reconciliat cu cineva foarte drag . . ."[15] Iată, deci, cum aparenta „inconsecvenţă de stil" poate dezvălui o impecabilă dezvoltare a unui sentiment interior.

Alţi analişti au suspectat aceste secvenţe comice ca reprezentînd rodul unor concesii ale realizatorului ca răspuns la pretenţiile comerciale ale lui William Fox, cum i se mai întîmplase, de altfel, lui Murnau şi la *Ultimul dintre oameni*, cînd fusese constrîns să modifice finalul datorită presiunilor lui Jannings.* Aceste supoziţii sînt contrazise de interesantele cercetări ale lui Lotte Eisner care a comparat decupajul lui Mayer la *Aurora* cu însemnările regizorului. Carl Mayer — observă autoarea — care n-a scris scena de la frizer, a situat în schimb o secvenţă destul de superfluă într-un magazin de confecţii, unde soţul alege o bluză de dantelă pentru tînăra-i soţie; vînzătorul magazinului o complimentează în faţa unei oglinzi în care ea se examinează. Nu e nimic comic nici în scena fotografului — pe care decupajul o prevede — şi unde, în mod destul de facil, fotograful refuză să fie plătit, pentru că frumuseţea tinerei femei îi recompensează munca! Toate aceste secvenţe nu-i servesc lui Mayer decît spre a-l arăta pe fermier descoperind calităţile soţiei sale pe care dorise s-o sacrifice pentru una mai puţin frumoasă... Am fi putut crede că gagmanii de la Fox au inventat asemenea scene comice, dacă Murnau n-ar fi notat în marginea decupajului, ştergînd unele indicaţii destul de abstracte şi stilizate ale lui Mayer: ... «secvenţa dansului ţărănesc» (pe care Mayer n-a scris-o) şi cuvintele: «după ce Ansass a capturat purcelul», — singurul semn că incidentul cu porcul a fost adăugat în S.U.A. în timpul turnării . . ."[16]

O trăsătură caracteristică pentru autorul *Aurorei* este că nu desparte în mod artificial genurile,

---

* Vezi *Vîrstele peliculei*, vol. I, pag. 441—444.

nu concepe distanța dintre dramă și comedie ca o prăpastie de netrecut, ci le interpretează în întrepătrunderea lor din viața reală. Cei care l-au cunoscut pe Murnau depun mărturie că putea deveni dintr-o dată jovial, farseur ca un școlar, de o vervă explozivă și recunosc, în metamorfozele de tonalitate ale filmelor sale, însuși temperamentul creatorului, disponibil celor mai contradictorii stări sufletești. Gustul cineastului pentru comedie era prezent pînă și în *Faust*, a cărui idilă cu Margareta era parodiată grotesc și trivial de aventura cuplului Mefisto—Marta. Cuprinsă de frigurile amorului, apriga cumătră îl fugărea pe Mefisto care, ca „ucenicul vrăjitor", trezise forțe de nestăpînit și Murnau obținea îndrăznețe efecte comice montînd, paralel, zglobia fugă a tinerilor și parodia imposturii: Margareta desprinde, șăgalnic, petalele unei flori, în timp ce Mefisto rumegă placid semințe de floarea soarelui îngînînd același refren: *„Mă iubește . . . nu mă iubește . . .?"* Scene comice analoge mai putem găsi nu numai într-un film fantastic ca *Descoperirea unui secret* (1921), dar chiar și în acea „simfonie a groazei" care este *Nosferatu*.

Cît despre rezervele manifestate cu privire la gustul episoadelor comice, ele ne par cu totul nefondate. Momentele burlești ale filmului dovedesc aceeași profesionalitate ca și scenele sale dramatice. Efecte comice de mare fantezie și diversitate abundă în această zonă a filmului, uneori legate de intrigă printr-un simplu pretext, și acest nesfîrșit lanț de gaguri atestă amplitudinea registrului comic al lui Murnau. El folosește cu dezinvoltură gagul de repetiție, amuzîndu-se pe seama toaletei excesiv de decoltate a unei doamne, ale cărei bretele nu încetează să-i dezgolească umerii într-o atitudine de neglijență studiată; exploatează gagul de asociație (purcelul, care îi apare unui chelner, ca o fantomă); construiește chiar un încordat anticlimax comic în scena răfuielii fermierului cu fantele prea întreprinzător. Cineastul a depus o impunătoare investiție de fantezie comică pentru a construi

această parte a povestirii în care atmosfera sumbră a începutului e convertită într-o explozie de lumină.

FIRUL ARIADNEI Tonalitatea partiturii cinematografice se va întuneca din nou în cea de-a treia parte a filmului, echilibrînd — simetric — compoziția. Structura povestirii ne apare, în acest moment, de natură ciclică, ca într-o sonată: noapte-zi-noapte — dezvăluind odată mai clar consonanța armonios muzicală a artei lui Murnau. E adevărat că subtilitatea întrepătrunderii temelor face ca tranziția de la un ciclu la altul să se opereze pe nesimțite, fără pauze sau bariere între ele.

În scena înapoierii pe lac, cineastul revine astfel la atmosfera inițială de tensiune, insinuînd-o la fel de treptat cum a și părăsit-o. Cei doi pornesc spre casă înlănțuiți, plutind pe lac sub dezmierdarea unui idilic clar de lună. Viața e încîntătoare, fiindcă ei se întorc fericiți. Pe mal ard ruguri de vreascuri în jurul cărora dansează siluete de oameni amețiți de bucurie, deasupra capetelor lor se ridică spre cer, ca niște focuri de artificii, licuricii scînteilor, pretutindeni pare a domni încă euforia. Imagine naivă? Poate. Dar nu ni s-a întîmplat, oare, niciodată, nouă înșine, să privim lumea în această lumină? Viziune la fel de mistificatoare, ca cea a unei lumi în care „omul pentru om e lup". Viziunea unei stări de spirit! O pală de vînt agită brusc, ca o presimțire, undele lacului și ploaia torențială mătură ghirlandele din piața orașului, alungînd mulțimea spre casă. Înfiorată de teamă, luna și-a ascuns fața, focurile sărbătorești au pierit, vîntul mai leagănă doar fanarul de la pupa și balansurile luminii sugerează, acum, tensiunea. În vreme ce pe întinsul frămîntat al lacului, dialogul dintre întunericul de nepătruns și razele tremurătoare ale lunii se dispută tot mai dramatic, în izbucnirea orbitoare a fulgerelor deslușim barca, biată coajă de nucă, în voia valurilor. Îmbrățișați, cei doi soți înfruntă, uniți, primejdia. Vîntul deschide cu violență fereastra casei lor din sat,

speriindu-le pruncul. Îngrozită de violența elementelor naturii, Indra se aruncă în brațele soțului ei, dezechilibrînd barca. Ansass extrage de sub bancă mănunchiul de trestii, legîndu-i-le de spate. Astfel planul ucigaș al intrusei se transformă în contrariul său, instrumentele crimei devin cele ale salvării. Apele învolburate ale lacului mătură, apoi, totul. La lumina orbitoare a fulgerelor, nu mai vedem decît abisurile negre dintre crestele valurilor...

„Ruptură de stil!", „inconsecvență!" — vor acuza din nou amatori de „capodopere" artificiale și ușor clasificabile. Dimpotrivă, noi admirăm, aici, un simț al compoziției în măsură să sintetizeze armonios comedia cu drama, lumina cu bezna. Martorii filmărilor vorbesc despre grija deosebită pe care a arătat-o Murnau acestei noi schimbări de tonalitate. El dorea ca începutul furtunii să fie prevestit de o rafală de vînt și ca numai după aceea să se reverse ploaia. Dintr-o eroare, la turnare au fost declanșate întîi furtunurile, apa s-a revărsat inundînd platoul și abia apoi au fost declanșate ventilatoarele care produceau vîntul. Sol Wurtzel, delegatul lui „Fox" pe lîngă echipă, a declarat imperturbabil că deși eroarea e regretabilă, echipa s-ar putea lipsi de vîntul prevestitor al furtunii. Murnau, însă, rămînea de neînduplecat. El își dorea norul său de praf care să mature ghirlandele din Luna Park și abia apoi, diluviul. Însemna ca trei mii de figuranți plătiți cu ora să fie reținuți pe platou pînă la uscarea decorului! — i-a atras atenția, ironic, Wurtzel. *„N-au decît să revină peste trei zile, cînd acesta se va fi uscat."* — i-a răspuns Murnau calm, dar decis. Incidentul a sporit cheltuielile filmului, dar, trei zile mai tîrziu mașina de provocat ploaia a fost declanșată în mod corespunzător...

Un simplu detaliu care vorbește despre eforturile depuse de cineast pentru a obține imaginea dorită. Atît a devenit ea de elaborată, încît fiecărui amănunt îi este, parcă, hărăzită o valoare metaforică. Iată camera în care vilegiaturista a

fost trezită de o senzație bizară de neliniște. Pe plafon prind să se agite, fugărindu-se parcă, reflexe de lumină. Într-un dans fantastic, razele se mută de la o fereastră la alta, ca niște strigăte mute care prevestesc alarma. Dezmeticită acum, femeia aleargă la geam pîndind felinarele în agitație frenetică. Pe fața încordată a intrusei, pe care se succed lumini și umbre, s-a insinuat un zîmbet: e convinsă că planul i-a reușit. Imediat apoi, ghemuită ca o pisică sălbatică într-un arbore, deasupra unui drumeag desfundat, ea scrutează animația nocturnă, acest du-te-vino haotic al felinarelor. Mulțumită, îl urmărește pe Ansass cum îi imploră pe pescari să plece prin furtună în căutarea soției sale. „*Omul joacă bine teatrul!*", își spune satisfăcută străina, și vîntul care freamătă printre frunze îi proiectează umbre misterioase pe chip. Din nou și din nou lumina și umbra sînt personajele principale ale imaginii lui Rosher și Murnau.

«Aurora», afirmă filmologul american John Howard Lawson, este o abilă îmbinare a trei stiluri: identificarea cu natura, pe plan afectiv — caracteristică filmului suedez; accentuarea erotismului și violenței — moștenite de la naturalismul german, montajul dramatic, ca și folosirea detaliilor simbolice — preluate de la școala sovietică.[17] Observația lui Lawson ar fi exactă, dacă nu s-ar înțelege din ea că filmul lui Murnau este eclectic. Deși elementele semnalate aci pot fi într-adevăr recunoscute, *Aurora* nu este o îmbinare de stiluri diferite, ci, înainte de toate un produs al stilului lui Murnau, care este după părerea lui Jean Mitry, alături de Eisenstein; „*cel mai mare cineast pe care l-a cunoscut arta cinematografică în prima ei jumătate de secol . . .*[18] În cei numai 13 ani pe care i-a putut dedica profesiei sale, Murnau a avut răgazul să se identifice cu meandrele celei de-a șaptea arte și să-i determine, în bună măsură, destinul. Expresionist la origine, el a știut să spargă mereu tiparele prestabilite, definindu-se de fiecare dată prin el însuși.

În *Nosferatu* nega unul dintre conceptele de bază ale expresionismului, creînd în ambianțe naturale un film fantastic, de esență onirică; în *Ultimul dintre oameni*, îndrăznea, dimpotrivă, să exprime un cadru realist, cotidian, în decoruri de platou; în *Aurora* provoca derută prin oscilarea între comic și tragic. Evoluția pe care o înregistra nu însemna niciodată la Murnau negare absolută. Ca orice creator autentic, el nu se dezmințea, nu-și renega trecutul estetic, ci-l ridica pe o treaptă superioară, rămînînd tocmai prin sinteza cu prezentul, prin însușirea organică a diferitelor experiențe estetice sau intelectuale, o personalitate cu un stil definit, autentic, original. Iată de ce și *Aurora*, în pofida construcției ei atît de complexe, este orice altceva în afara unui „film eclectic".

O secvență ca aceea în care zeci de felinare cotrobăiesc bezna cernită a lacului nu e nici „expresionistă", nici „suedeză" nici „sovietică" — este o compoziție gîndită de Murnau și zămislită sub fruntea celui care nu ostenea să repete: „O imagine face cît zece mii de cuvinte"! Deasupra apei, întunericul gros, ca un strat de smoală, întrerupt de o palidă pată de lumină: chipul Indrei în nesimțire, încă menținută deasupra apei. Dar trestiile care se văd, răzlețe, plutind pe valuri vestesc cît îi sînt de numărate clipele. Fascicolul pe care Ansass i l-a legat, în spate, în ultima clipă, se destramă și șirul trestiilor plutind pe apă are un rol dramatic: este, întîi, un izvor de *suspense* și în același timp un „fir al Ariadnei" dătător de speranță care i-ar putea conduce pe pescarii salvatori. Și cu cît devine șirul trestiilor mai șovăielnic, mai întrerupt, simțim parcă pîlpîind mai slab fiorul vieții celei rămasă pradă valurilor. Iată o imagine care face într-adevăr cît zece mii de cuvinte!... Amănuntul de ordin dramaturgic este dublat mereu, la Murnau, de simbolul poetic cu intensă forță asociativă... Nu degeaba spunea cineastul că o imagine anumită, a unui obiect, de pildă, poate deveni „dramă pentru ochi" în funcție de cum a fost filmată, de relația în care e pusă cu alte personaje sau obiecte.

Trestia din *Aurora* este un strălucit exemplu de „dramă pentru ochi".

Rar a mai fost remarcată, chiar și în filmul american, o asemenea artă a fotografiei ca în această secvență: panoramice în largi unghiuri asupra unor prim-planuri în acțiune fără decalaje de claritate, cu detaliile surprinse în profunzime, vederi luate din mișcare, prin zeci de obstacole sau chiar — capcană pe care o cunosc bine operatorii — planuri prinse din plonjeu, perfect cadrate, fără ca nimic să trădeze căruciorul care le ghidează. La lumina fanarelor, negrul apei dobîndește degradeuri infinit nuanțate care-i lasă spectatorului de azi, obișnuit cu imaginea color, o impresie de policromie. Filmat în clarobscur, fermierul cu chipul răscolit de deznădejde, privește neputincios cum pescarii se descoperă. Operația de salvare a luat sfîrșit. Și, întors acasă, umbra lui Ansass se profilează, gigantică, pe peretele dormitorului. Patul Indrei strălucește în întuneric cu albul unui giulgiu fantomatic. În dreptul ferestrei s-a ivit acum străina care-și fluieră, triumfătoare, chemarea. Îngenuncheat lîngă patul dispărutei, prăbușit în durerea sa, fermierul întîi n-o aude. Abia într-un tîrziu își ridică trupul și înaintează — dar nu abulic, cum o făcea la început, nu subjugat, ci mînat de o furie îngrozitoare pe care abia și-o reține. Așa i se ivește, necruțător, în prag, femeii care citindu-și osînda pe chipu-i, o ia la fugă. Din cîțiva pași el o ajunge, o înșfacă și o frînge sub brațul devenit gîde. Și în această clipă, regizorul intercalează în prim plan chipul iluminat de bucurie al menajerei care vestește: *„Trăiește! Ea trăiește!"* Și strigătele-i par a zbura către Ansass, așa cum în *Faust* Murnau izbutea să redea impresia chemării Margaretei, mistuind spațiile într-un impetuos traveling. Murnau n-are nevoie neapărat de sonoritate pentru a reda sunetele, dar nici nu se încolonează în cohorta celor care se opun în mod inutil revoluției tehnice inevitabile.

„Este ridicol să afirmi că filmul sonor ar mai putea dispare" — declară lucid autorul *Aurorei*.

„O invenţie verificată ca valoroasă nu poate fi refuzată. Tehnica sunetului înseamnă un mare progres în cinematograf. Din păcate ea vine prea devreme. Noi tocmai începuserăm să găsim un drum pentru filmul mut, eram pe cale să punem în valoare toate posibilităţile camerei şi — iată! — apare sonorul şi camera este uitată, în timp ce se adînceşte doar dorinţa de a învăţa să mînuieşti microfonul . . .“

Apărută în anul în care *Cîntăreţul de Jazz* provoca senzaţie, *Aurora* a trebuit, totuşi, să plătească şi ea tribut noii tehnici. Murnau a fost nevoit să accepte ca William Fox să mixeze o partitură muzicală de Hugo Riesenfeld şi o rudimentară bandă de zgomote pentru ca filmul să poată fi distribuit ca „sonor“. Banda de sunet adăugată filmului rămîne exterioară, nu-i aduce un relief deosebit. Cînd menajera îşi lansează chemarea, vestind, cu faţa inundată de bucurie, că Indra a fost salvată, sunetele nu se aud, dar cuvintele i se citesc pe chip.

Secvenţele *Aurorei* nici n-au nevoie de replici: pe aşternutul alb, despletită şi palidă, epuizată ca după o naştere, Indra îi zîmbeşte liniştitor. El se apleacă şi cu deosebită grijă, de parcă i-ar fi teamă să nu-i facă rău, îi mîngîie pletele. În zori, o căruţă hurducată o poartă pe intrusă spre debarcader, cu maldăru-i de valize. Şi în urmă-i, globul de foc al soarelui se ridică pe cerul curat al dimineţii, deasupra acoperişului sub care un soţ stă de veghe lîngă marea, eterna sa dragoste . . .

Timp de o săptămînă a trebuit Charles Rosher să pornească cu noaptea-n cap pe la 4—5 dimineaţa, în barcă, spre a surprinde imaginea visată de Murnau pentru acest răsărit de soare. Nici una din cele şapte încercări nu l-a mulţumit pe regizor care a recurs în cele din urmă tot la o filmare pe platou: un trucaj care plasa, în transparenţă, planul general al satului trezit la viaţă de razele aurorei.

Toate aceste eforturi, căutări, experimente numai pentru apoteoza unui deznodămînt pe care

Murnau şi-l dorea de un simbolism exploziv. Căci este evident că aurora care încheie *Aurora* nu este un simplu acord final, un răsărit de soare oarecare, ci expresia trezirii la o nouă viaţă a conştiinţei eroului, a necurmatei speranţe în renaşterea sufletului uman, un final pe măsura unui film de neuitat . . .

Şi filmul acesta propulsase pe orbită un nou star: Janet Gaynor!

X

AL ȘAPTELEA CER
(The Seventh Heaven)
de Frank BORZAGE (1893—1961)

S.U.A., 1927. *Scenariu:* Benjamin Glazer, după o nuvelă de John Golden și Austin Strong, *Imagine:* Ernest Palmer. *Asistent regie:* Robert Florey, *Scenograf:* André Chotin. *În distribuție:* Janet Gaynor *(Diana)*, Charles Farrel *(Chico)*, Ben Bard *(colonelul Brissac)*, Albert Grand *(Boul)*, David Butler, Gladys Brockwell, George E. Stone, Jessie Haslett.

Pentru Janet Gaynor, 1927 fusese un an fast. La numai 21 de ani, tînăra actriță își văzuse, în cîteva luni, numele urcînd impetuos în fruntea afișelor. De fapt, nu era chiar numele ei! Cu doi-trei ani înainte, pe cînd, figurantă anonimă încă, lua cu asalt porțile studiourilor, se recomanda Laura Gainer. Abia mai tîrziu, statul major al publicității studiourilor Fox i-a găsit un nume mai comercial. La drept vorbind, ne-ar fi greu să explicăm de ce ar fi sunat mai atractiv Janet Gaynor decît Laura Gainer. Dar și specialiștii cu publicitatea trebuiau să-și manifeste, într-un fel, inițiativa. Ceea ce este cert e că nu noul ei nume a impus-o pe actriță și a făcut ca, după cîteva rolișoare obscure susținute în filme de John Ford, să fie remarcată, în 1926, de regizorul Irving Cummings care tocmai pregătea filmul *The Johnston Flood.*

„Timp de luni și luni de zile mă străduisem să-mi construiesc un tip de ingenuă modernă — avea să mărturisească, într-un interviu, actrița. *Irosisem astfel un timp prețios, pînă ce regizorul Irving Cummings m-a sfătuit să renunț la compoziții, să rămîn, mai bine, eu însămi . . . L-am ascultat, și bine am făcut, fiindcă numai după ce m-a văzut în filmul său, mi-a încredințat Murnau rolul principal din «Aurora»*"[1].

Or, nici nu terminase bine *Aurora*, că Laura-Janet Gaynor, fata care pînă mai ieri colinda, fără succes, Hollywoodul, se şi văzu solicitată de regizorul Frank Borzage care-i oferea nu unul, ci două roluri principale unul după altul, în filmele pe care avea să le realizeze aproape simultan *Al şaptelea cer* şi *Strada îngerilor*. În cariera scurtă a actriţei (al cărei pseudonim avea să strălucească pe ecrane un singur deceniu, doar pînă în 1937), anul *Aurorei* aducea şi o frecvenţă filmografică de cel puţin trei filme pe an.

Oricît i-ar fi fost optimismul de încurajat, nu se poate, totuşi, ca actriţa să nu fi resimţit oarecare dezamăgire, pătrunzînd pe platoul filmului lui Frank Borzage. Aflase, probabil, ceea ce ştia de altfel întreg studioul, că pe locul agitatului oraş construit de Murnau pentru *Aurora*, Borzage ridicase un colţ din Paris. Din grijă pentru autenticul atmosferei, realizatorul chemase în ajutor doi consilieri francezi: Robert Florey, cineast cunoscut mai mult ca publicist şi apreciatul scenograf André Chotin. Dar, circumspect în preocuparea sa pentru culoare locală, regizorul preferase să facă şi un voiaj documentar la faţa locului, măsuri de prevedere care — cum vom vedea — nu l-au ajutat prea mult, critica franceză contestînd furioasă filmul din unghiul fidelităţii de atmosferă. Firește că ceea ce o putea dezamăgi pe Janet Gaynor nu veridicul ambianţei era, ci cu totul altceva. Pentru americanul de rînd, Parisul însemna pitorescul marilor bulevarde, café-şantanurile de pe Montmartre, fastuoasele spectacole de la „Folies-Bergères" — într-un cuvînt, Parisul turistic. Pe platoul său Borzage ridicase, însă, un colţ sordid de periferie care n-avea nimic specific parizian, cu trotuare murdare şi o respingătoare gură de canal, ale cărei miasme le şi simţeai parcă.

„OMUL MĂRUNT" ŞI DESTINUL SĂU CINEMATOGRAFIC

Acesta era mediul în care avea să evolueze Diana, fata care vagabondează prin Paris în căutarea unui adăpost. Tinerele sărmane, înduioşător de chi-

peşe, dar lipsite de reazem, mişunau oricum în filmele americane. Şi de fiecare dată, nu se ştie cum, se ivea în mod salutar vreun tînăr vlăstar al unei familii bogate care, chiar în clipa funestă a descurajării, le smulgea din derivă şi le ridica spre viaţa strălucită şi confortabilă pe care o bi nemerita frumuseţea lor trupească şi sufletească. Nimic din toate acestea, în *Al şaptelea cer!* Un tînăr, fireşte, ieşea şi în calea Dianei, salvînd-o chiar de urmărirea poliţiei şi declarînd cavalereşte: *„Această doamnă e soţia mea!"* Numai că făt-frumosul salvator nu era nici fiu de magnat, nici prinţ, nici măcar regizor de cinema, era un biet vidanjor care desfunda subteranele fetide ale Parisului. Singura ambiţie socială a acestui ins, care intra din zori în canalele pariziene şi ieşea abia după lăsarea întunericului, era să „promoveze" ca măturător de stradă, să se bucure, deci, de generoasa lumină a soarelui.

Este surprinzător că pînă acum nici un comentator n-a descifrat în acestă aspiraţie a lui Chico, eroul din *Al şaptelea cer*, reminiscenţele biografice ale autorului însuşi. Fiindcă acest Borzage, despre care un reputat critic american scria în 1922 că este *„un regizor înnăscut, un creator, un artist înnăscut . . .*[2], numai în ambianţa „artei" nu prea fusese născut! Dimpotrivă, văzuse lumina zilei într-un aspru mediu muncitoresc, la Salt Lake City, în statul Utah. După absolvirea cîtorva clase primare, la 12 ani, băiatul fusese expediat de către tatăl său, un emigrant italian înghesuit de nevoi, să muncească în abatajele minei din împrejurimi. O copilărie întreruptă silnic e un eveniment trist care poate lăsa urme pentru o viaţă. Poate de aici, din acest traumatism care-l proiecta în întuneric, la vîrsta zburdălniciilor prin lunci înflorite, predilecţia de mai tîrziu, atît de singulară în contextul cinematografic al epocii, pentru dezmoşteniţi şi obscuri, pentru acele fiinţe frustrate cărora Hollywoodul nu le oferea îndeobşte decît roluri pe plan secund. Dorul nestins al lui Chico după cerul liber mai păstrează ceva din şocul care-l va fi trăit acest băieţandru, vă-

zîndu-se abandonat în măruntaiele pămîntului ca Iosif cel din scripturi de către fraţii săi. A fugit şi el din „groapă", cu primul prilej, nu cu o caravană de păstori, ci cu una de ... actori! I-a ieşit în cale o companie teatrală ambulantă şi s-a luat după ea, ca „băiat la toate", cum făcuse la noi, cu cîteva decenii mai devreme, Mihai Eminescu. Providenţială întîlnire cea care-l aducea tocmai în faţa vocaţiei sale. Trei ani mai tîrziu se întorcea, mîndru, în tîrgul minerilor, ca actor în turneu. Că era hămesit şi în zdrenţe conta mai puţin. Juca în trupe mici dar de mari ambiţii. Într-un spectacol cu *Hamlet* interpreta nu mai puţin de cinci roluri, fiindcă toată trupa număra patru persoane! Dar ce şcoală unică în creşterea unui om de artă, ce „conservator" de neînlocuit...

„La 20 de ani, bolnav şi fără un ban, era adăpostit în magherniţa unui negru din Denver..." — istoriseşte un biograf[3]. Odată vindecat i se prezenta unui impresar, solicitînd un post de figurant. Omul nici nu i-a pus condiţii prea grele, l-a întrebat doar: „Unde-i garderoba dumitale?" La care solicitantul a răspuns scurt: „Pe mine!" Fiindcă, într-adevăr, nu mai avea altceva decît ce purta atunci.

Tot bîjbîind, însetat, după lumină, se stabilea, în 1913, în însorita Californie, tocmai în epoca în care cinematografiştii se năpusteau asupra Hollywoodului. Începu să dea, stăruitor, tîrcoale studiourilor lui Thomas Ince. N-avea un ban în buzunar, se adăpostea noaptea în vagoane de marfă murdare, dar era fericit cînd i se încredinţa o uniformă de soldat şi un loc de figurant într-unul din westernurile pe care studioul le realiza în flux industrial. Un an după aceea, răzbise! Era confirmat actor cu renume şi loc rezervat pe generic. În 1915 devenea „cap de afiş", iar în 1916 cumula locul de prim-interpret cu cel de realizator. „*La 23 de ani* — scrie filmologul american Jim Tully — *poseda deja o experienţă tehnică şi umană care sfîrşi prin a-l impune...*"[4] Societatea „Triangle", pentru care lucrase şi Griffith, îl angaja ca regizor, însărcinîndu-l să regi-

zeze westernuri interpretate de năstrușnica „femeie-cowboy" (sau poate, mai propriu ar fi să spunem „*cow-girl*") Texas Guinan. După un timp, scurt, era silit s-o abandoneze. În plină prohibiție, „doamna" Texas care ambiționa să devină un fel de regină a localurilor de noapte, avea încurcături cu poliția. Nu era genul de aventuri în care s-ar fi complăcut Borzage, așa încît „nepotrivirea de caracter" îl făcu să-și caute de lucru în altă parte. Și l-a găsit imediat la „Essanay", unde lucrase și Chaplin, și apoi, tot pe urmele acestuia, la „First National". Peste tot, însă, producții „alimentare", de serie. Abia în 1920, un angajament la „Paramount" îi dădea prilejul să se sustragă balastului westernurilor de duzină și să se dedice, pentru prima oară, unui film de ambiție artistică. Era și timpul! Împlinise 27 de ani...

DRAMATICA EXISTENȚĂ A LĂPTARULUI...

Humoresca sa — așa l-a denumit, spre marea neliniște a specialiștilor în titluri comerciale — a trăit, înainte de a ajunge pe ecrane, un moment critic care era cît pe aici să-i fie fatal. Așa cum atestă Peter Milne, după ce au vizionat filmul abia ieșit din montaj, patronii lui „Paramount" au adoptat o decizie fără precedent: să renunțe la exploatarea sa, să-l îngroape în depozitul studioului.[5] De ce? Pentru că producția lui Borzage li se păruse prea ciudată. Deși plăcută la vedere, *Humoresca* era dificil de clasificat, nu semăna cu celelalte filme ale epocii: drept eroi optase pentru oameni simpli, mărunți, n-avea intrigă, în viața dintr-un ghetou evreiesc nu se întîmpla nimic „dramatic", personajele își duceau doar lupta lor îndîrjită pentru existență. Cum bugetul filmului fusese foarte redus, studioul își putea permite să renunțe la distribuire, ferindu-se de un eșec compromițător și scutindu-se de cheltuieli suplimentare pentru publicitate și difuzare.

Cu greu obținu autorul o concesie: să-și încerce, totuși, șansa într-o singură sală de cinema. Și, de la primele spectacole, încasările depășiră

toate așteptările. „*Publicul* — se explica Frank Borzage mai tîrziu — *preferă să întîlnească pe ecran personaje cu care să se poată identifica decît eroi idealizați* [...] *Scopul meu este să aduc pe ecran eroi pe care toți spectatorii să-i poată recunoaște și îndrăgi imediat* [...], *personaje obișnuite, de toate zilele, ca noi toți și tocmai fiindcă ne sînt asemenea le preferăm aventurierilor din filmele de acțiune și eroinelor prea inocente și prea arătoase din filmele care pretind că reprezintă viața* [...] *Există un dramatism și în viața lăptarului sau a vecinului de peste drum. Nu se poate să nu existe acolo ceva dramatic. Numai că trebuie dezvăluit. Asta și încerc să fac în filmele mele...*[6]

O izbutise pe deplin în *Humoresca,* spre deruta „specialiștilor" de la „Paramount" care trebuiră să admită, în cele din urmă, că imaginea lor despre preferințele publicului era distorsionată. Muncitorul Chico din *Al șaptelea cer* nu făcea decît să confirme predilecția lui Borzage pentru „omul mărunt". Cum i-ar putea veni în ajutor fetei vagabonde urmărite de poliție un biet gunoier altfel decît girîndu-i „onorabilitatea". Impresionat de gingășia fetei, de fragilitatea-i în luptă cu viața și cu „forța publică", Chico, burlac îndîrjit, i se adresează brutei în uniformă de polițai: — „*Această doamnă e soția mea!*" Din acest moment, fata hăituită se sustrage incidenței legii vagabondajului fiindcă... are un protector. Numai că vardistul îl avertizează pe vidanjor că-i va verifica declarația și, pentru a se pune în gardă, Chico e nevoit să-și împartă, un timp, adăpostul, cu tînăra căreia i-a luat apărarea.

Acesta este pretextul de la care pornește filmul: Chico și Diana trebuie să trăiască alături cîteva zile, pentru ca poliția să nu le descopere înșelăciunea. Am minți dacă am spune că Chico e fericit de întorsătura situației. Gunoierul, osîndit să-și ducă existența în duhoarea subteranelor orașului, își trăiește, în schimb, nopțile, într-o mansardă, la al șaptelea etaj al unei clădiri ruinate din bătrînul Montmartre. Acolo o și duce el pe

Diana, în „al şaptelea cer" („al nouălea" — am spune noi, în româneşte), acolo unde e vecin cu stelele şi de unde poate privi ca un stăpîn, întreaga panoramă a luminilor Oraşului Lumină. Din acest moment, nu se mai întîmplă pe ecran nimic altceva decît că cei doi se dezvăluie unul altuia.

Joseph Ruttenberg, operator de imagine cu care Borzage avea să colaboreze zece ani mai tîrziu, spune că *„cineastul iubea detaliile, lucruri pe care nimeni nu le remarcă la lectura unui scenariu . . ."*[7] Un alt colaborator al lui Borzage, regizorul de origine română Jean Negulescu, aduce o mărturie în exact aceeaşi direcţie: *„Era un om ciudat* — zice Negulescu. *Trebuia să turneze o scenă cu vreo trei sute de figuranţi, şi tot ce-l interesa mai mult părea modul în care cade un strop de apă pe-o frunză . . ."*[8] *Al şaptelea cer* este un film profund „borzagean", adică trăieşte prin detalii. Pînă şi decorul mansardei e redus la cîteva elemente simbolice: o încăpere avînd în stînga o masă de lemn şi un burlan, în dreapta, un dulap cu cîteva blide, iar în adîncime, ca principală mobilă a camerei — fereastra largă prin care se văd catedrala Sacré-Cœur, emblematicul turn Eiffel şi acoperişurile Parisului.

Pe-aici, prin această fereastră o conduce Chico pe Diana spre „grădinile" sale suspendate. Împărăţia lui Chico o constituie acoperişurile oraşului. — *„Lucrez în canale, dar trăiesc aproape de stele . . ."*, — îi spune el. Trăiesc cu capul sus. Nimic nu mă sperie . . ." Relaţia ce se înfiripă, treptat, între cei doi tineri, constrînşi să-şi împartă aceeaşi mansardă, este descrisă în detalii din cele mai subtile. Unul din amănuntele vestimentare ale gunoierului este un brîu grosolan, lat, din stofă în care el se înfăşoară dimineaţa, înainte de a porni la lucru. Acest brîu este utilizat în mod „liric", atunci cînd Diana i-l susţine, iar Chico, purtat de elanul mişcării rapide de răsucire se trezeşte într-o involuntară îmbrăţişare din care, amîndoi, se desprind cu regret. Asemenea gesturi cotidiene, mărunte, dar elocvente, circumscriu apropierea dintre cei doi eroi.

De fapt, în filmul lui Borzage, sintaxa convențională a filmului de dragoste hollywoodian este răsturnată în mod temerar. Sub presiunea socială exterioară eroii filmului trăiesc ca soț și soție înainte de a nutri sentimente de dragoste unul față de celălalt și, sub ochii noștri, iubirea se înfiripă abia după ce gesturile aparente ale vieții conjugale au fost consumate.

Un exemplu, care ne poate arăta, în același timp, cît este de bogată invenția regizorală la Borzage, e secvența în care, în lipsa lui Chico, Diana îi cîrpește haina. Un gest banal, cotidian, pe lîngă care atîția alții ar trece neatenți. Dar — spune Borzage însuși — *„Îmi pare că adesea, chiar în cele mai bune subiecte pregătite de cei mai buni scenariști, posibilitățile de dezvoltare a personajelor sînt neglijate. Asta, probabil, din cauză că cea mai mare parte a dramaturgilor nu știu pînă unde este posibil să dezvolți o caracterizare psihică pe ecran. Ei continuă să gîndească în termeni de text tipărit, dar nu știu să gîndească în imagini..."*[9] Și iată cum a gîndit Borzage o secvență ca aceea în care o femeie cîrpește vestonul bărbatului la care a început să viseze fără a i-o fi mărturisit:

A sfîrșit de cusut un nasture și a așezat haina, satisfăcută, pe speteaza scaunului. I-a netezit duios mîneca, apoi și-a retras mîna rechemîndu-se, parcă, la ordine și se mulțumește s-o contemple numai. Dar, nu! Acum se învîrtește în jurul scaunului, îi dă tîrcoale un timp fără a îndrăzni să-și urmeze impulsurile, apoi, așezîndu-se, se strecoară între reverele veșmîntului, ca într-o îmbrățișare. Ia mîneca vestonului sub braț, o sprijină de sîn și își reazimă capul de umărul celălalt. Și în timp ce se ghemuiește voluptuos în îmbrățișarea unui biet străi, rîvnind parcă la intimitatea totală, și-a lăsat să lunece și mîna stîngă în mîneca opusă a hainei... făcînd dintr-o dată ochii mari. Dezmeticită, a retras-o extrăgînd, odată cu propria-i mînă, un petic desprins din căptușeală. Și bucuroasă că are, din nou, ceva de făcut, întinde mîna după ac și ață.

Oricît ar părea astăzi de ciudat, în contextul relativ ingenuu al anilor '20, secvența era erotică. Numai că erotismul discret al lui Borzage se dezvăluie mai eficace decît platitudinea explicită a atîtor filme deșănțate contemporane care nu mai au nimic de ascuns în afara sărăciei de gîndire. În îmbrățișarea închipuită a Dianei se revarsă întreg elanul unui suflet singuratic. O asemenea secvență nu poate fi prescrisă în scenariu, ea nu poate fi decît văzută pe platou și trăită spontan de actriță. Poate că ea s-a zămislit chiar în timp ce Frank Borzage căuta o indicație pentru Janet Gaynor, poate că regizorul a deslușit-o pe chipul actriței sale, căci, ne prevenea el: *„Pe fiecare figură omenească eu citesc o poveste și, cînd spun «figură», nu mă gîndesc la sensul literal al cuvîntului, ci la personajul care va deveni în filmul meu . . .“*[10]

Printre atîtea invenții vizuale din *Al șaptelea cer*, iată, însă, o alta în centrul căreia nu mai e chipul uman, ci o recuzită cu totul banală: un salam și cîteva cuburi de zahăr. Primul război mondial bîntuie cu furie, Franța face cu greu față asaltului german și într-un bistrou parizian oamenii străzii dezbat aprins situația frontului. O mînă de soldat a scris pe o masă: *„Berlin—Bruxelles—Paris“*. A trîntit apoi un salam, peste inscripția „Berlin“ și a așezat opt bucăți de zahăr, ca un baraj, în fața „Parisului“. Apoi a început să rostogolească salamul, precum tăvălugul unui compresor, strivind „ambrazurile“ de pe masă din fața „Parisului“. Fără scene de război, redînd pur și simplu o demonstrație de cafenea, Borzage a izbutit să evoce primejdia de moarte prin care trece capitala Franței. Cîțiva ani mai tîrziu, frații Vasiliev îl vor pune și ei pe neuitatul lor erou revoluționar Ceapaev să vizualizeze strategia utilizînd . . . cartofii! Prioritatea invenției îi aparține, însă, lui Frank Borzage.

Eroul vizual al secvenței poate fi, alteori, un automobil. Există în film un șofer de taxi — Boul — un singuratic legat afectiv, ca de o ființă vie, de automobilul său Eloise. În momentul

greu în care trupele invadatoare au trecut Marna și Statul Major francez mobilizează taxiurile și omnibuzele Parisului pentru a îndrepta toate rezervele direct spre front, Boul n-ar vrea s-o dea pe Eloise. *„E prea bătrînă să mai facă războiul!"*, le explică el, soldaților, nu destul de convingător, se vede, fiindcă aceștia sar în taxi și-l urnesc spre front. *Boul*—Albert Grand, un grăsan cărunt care aduce, cumva, cu Emil Jannings, împărtășește, resemnat, soarta vehiculului său de care refuză să se despartă. Aparent, episodul ca și personajul ar fi secundare, lipsite de interes. Numai că, în estetica lui Borzage, nu există „personaj episodic"! El declara unui reporter: *„Cred în necesitatea de a dezvolta fiecare personaj al poveștii mele, oricît de minor ar fi, dacă o asemenea dezvoltare poate deveni interesantă. Și prin «interesant» nu înțeleg neapărat spectaculos. Ca un personaj să devină interesant nu e necesar să fi comis vreun omor, să-și fi trădat prietenul sau să fi cîștigat o bătălie militară. Micile detalii banale ale vieții acestui personaj sînt cele care pot fi înfățișate pe ecran interesant, pasionant, pline de viață . . ."*[11]

Bătrînul Boul pornește, așadar, la război în mașina sa hîrbuită, neutru, indiferent la tragedia care se consumă în jur, îngrijorat doar de propria-i supraviețuire. Dar abia iese din Paris și imaginea ne arată că eroul trăiește revelația faptului că propria sa dramă nu este decît o infimă fracțiune din tragedia lumii. Într-un grandios tablou, Borzage înfățișează urnirea din loc a întregii țări. În prim plan se mișcă lent coloanele militare, iar pe drumul șerpuind în adîncime se perindă nesfîrșita coloană a automobilelor. În mașina lui Boul, cizma unui soldat sparge aparatul de taxat. — *„Porcii, exclamă șoferul. Cum i-aș mai lăsa s-o ia pe jos la război! . . ."*

Dar această indiferență față de destinul oamenilor în uniformă militară se va topi imediat ce norul de praf al unei explozii le va semnala că au ajuns pe linia frontului. Soldații regimentului motorizat coboară din mașini direct în luptă.

Şi în jurul lui Boul se dezlănţuie, acum, dansul morţii. Abia în faţa acestui şoc vizual, al sîngeroasei şi absurdei răfuieli de arme, crusta de indiferenţă crasă, egoistă, a omului lipsit de o viziune largă, se frînge. — *„Nebunilor, înapoi!* — le strigă Boul nemţilor, coborînd din automobil spre zona de luptă. *Nu există armată în lume care să poată opri taxiurile Parisului!"* Dar, în spatele său, o explozie i-a distrus maşina. Bătrînul rămîne împietrit, contemplînd dezastrul, apoi se apropie de grămada fumegîndă de fiare din care scoate un claxon încîrligat scăpat ca prin minune. Detaliul e burlesc, imaginea, paradoxală, de film suprarealist; secvenţa emite totuşi în registru tragic. *Sărmană Eloisă* — îşi plînge Boul camarada fidelă. *Şi tu ţi-ai jertfit viaţa pentru Franţa!"* Neconsolat, şoferul mîngîie claxonul a cărui formă evocă un semn al infinitului...

„Toate genurile de film — spunea Borzage — *drame, melodrame, comedii sau farse pot fi tratate în acelaşi mod, din punctul de vedere al caracterizării personajelor. Vreau să spun că orice gen de film este fundat, înainte de toate, pe sinceritatea caracterizării psihologice. Dacă aş realiza comedii burleşti* (slapstick), *n-aş da mai puţină atenţie caracterizării. Priviţi-l pe Chaplin! Succesul său se întemeiază tocmai pe o strălucită caracterizare. Aceasta este ceea ce face din filmele sale mult mai mult decît simple comedii, face capodopere ale artei cinematografice..."* [12]

O ŞANSĂ PENTRU CREATOR! Admiraţia faţă de Chaplin constituie, în acelaşi timp, o mărturie a filiaţiei spirituale. Borzage se revendică, şi el, din aceeaşi familie în care umorul întîlneşte lirismul într-un impetuos elan spre filoanele cele mai profunde ale adevărului uman. Una dintre secvenţele cele mai definitorii pentru poetica sa este cea a declaraţiei de dragoste. În mansardă, Diana l-a aşteptat îndelung pe Chico şi iată-l acum în prag, deşirat şi stîngaci, ascunzînd sub braţ o cutie mare şi întinzîndu-i, cu cealaltă mînă, un soi

de pungă din care Diana extrage, cu gingășie, o floare albă ca o speranță. Ostentativ nepăsător, lunganul și-a aprins pipa fixînd, insistent, cu privirea, cutia pe care a lăsat-o pe masă. Răspunzînd invitației lui mute, fata ridică capacul. La fereastră Chico pufăie de zor, întorcînd, totuși, de furiș, capul. Cu aceeași mișcare cu care a despuiat floarea, Diana scoate acum din cutie o rochie de o albeață orbitoare. Surprinsă, neștiind ce să mai creadă, întoarce privirile spre bărbat. Acesta, mulțumit de efectul produs, își rîde în barbă. Ea observă stînjenită: — *„Aduce cu o rochie de mireasă!...“* Și apoi, neîncrezătoare: — *„E pentru mine?“* E rîndul lui Chico să nu mai înțeleagă nimic: — *„N-ai vrea să te măriți cu mine?“*, întreabă descumpănit. Și numai într-un tîrziu izbutește Diana să-și formuleze obiecția: — *„Dar nu mi-ai spus niciodată că mă iubești...“* Încurcat, bărbatul își freacă pipa între degete. Nu i-a spus-o, e adevărat, dar nici nu se gîndise, pînă atunci, că ar fi fost indicat s-o facă. Și uite, ea, fata pe care a cules-o de pe stradă, căreia i-a oferit acoperiș, protecție și acum chiar o „situație în societate“, ea continuă să pretindă: — *„N-ai putea să mi-o spui, măcar o dată?...“*

Ghemuită pe jos, lîngă rochie, Diana refuză totuși s-o atingă. Janet nu mai poartă pieptănătura pe care i-o impusese Murnau în *Aurora:* cozi bălaie, linse, de înger domestic. Borzage i-a lăsat părul ei natural, roșcat, a tuns-o scurt și i-a arcuit cîrlionți în jurul urechii. Așa, încovoiată, lîngă rochia albă, silueta lui Janet exprimă o anume frumusețe sălbatică plină de atracție senzuală. Lîngă ea s-a așezat istovit, Chico, căutînd o soluție. Un timp veghează amîndoi rochia de mireasă, pînă ce, după o îndelungă amînare, bărbatul pare a-și fi găsit cuvintele. Nu știm încă ce-i spune, vorbele n-au fost tălmăcite într-un insert, dar sensul lor îl putem citi în ochii Dianei, pe care i-a ridicat, brusc, spre obiectiv, iluminați de mîndrie și bucurie. Și întîlnindu-i privirea, Chico se întrerupe dezarmat: — *„Nu pot! Mă simt ridicol...“* Fata are, însă, mijloacele-i proprii de a-și impune voința:

oftează, resemnată, și își ridică mîna de pe veșmîntul simbol. A fost destul ca Chico să continue: — „*Vreau să spun că . . .*" (duce mîna la piept) „Chico" (apoi arată spre ea), „Diana" (acum desface brațele cît poate de larg), „cerul" (sau poate și „paradisul", fiindcă „heaven" are accepții ambigue în limba engleză). Și ea, zîmbind fericită, îi poruncește rugător: — „*Mai spune o dată!*" Și el repetă docil: „CHICO — DIANA — HEAVEN" Și profitînd de momentul în care el a deschis din nou brațele pentru a cuprinde întreg cerul, ea i s-a și cuibărit la piept. — „*Încă, încă o dată*", repetă ea, nesățioasă, dar el și-a redobîndit demnitatea și se îmbufnează: — „*Îmbracă-ți rochia*", o repede. — „*Îmbracă-ți-o odată!*" Și devenită soție supusă, ea pare decisă să se execute, numai că mai are o mică întrebare pe buze: — „*Ne vom cununa la biserică?*" Chico deschide ochii mari și-i răspunde aspru: — „*Firește că nu! Știi bine că sînt ateu . . .*"

Dacă Borzage este „cel mai mare poet al cuplului cinematografic", așa cum l-a denumit filmologul francez Ado Kyrou, atunci secvența care marchează intervenția războiului în viața eroilor este pe deplin elocventă. Diana s-a întors prin fereastră, înveșmîntată în alb. Ea nu-și trăiește decît propria bucurie, nu bănuiește ce furtună a devastat viața pașnică a locuitorilor orașului, n-a văzut, în stradă, coloanele de tineri mărșăluind. Cu umerii goi, cu pieptul dezvelit i se încredințează toată, imagine a dragostei biruitoare. Privirile lui Chico fug către fereastră. Neavînd puterea să-i destrame avîntul, s-a așezat, descurajat, pe un scaun. Și cum Diana nu știe ce s-a întîmplat între timp, ce a intervenit, schimbător, între ei, bărbatul începe prin a o asigura: — „*Eu te iubesc . . .*" Dar nu poate continua, fiindcă fata îl întrerupe radioasă: — „*În sfîrșit, ai spus-o din proprie inițiativă! M-ai făcut atît de fericită. Eu nu-s obișnuită cu fericirea. E caraghios, dar fericirea mă face să sufăr . . .*" Și pentru a-și alina sufletul îndurerat de prea multă bucurie, i se dăruiește într-o nesfîrșită îmbrățișare pe care el nu mai

găseşte tăria s-o refuze. Şi abia acum, aşa cum e, cufundată în braţele iubitului, ajunge pînă la ea vuietul orb al străzii, plînsetul goarnelor şi urletul mulţimii dezlănţuite. Îşi priveşte bărbatul în ochi şi acesta, care ar trebui s-o protejeze prin furtunile existenţei, îi mărturiseşte dezarmat, cu umerii coborîţi neputincioşi: — *„Mi-e frică!"*. Şi ea fragila, fiinţa slabă trebuie să găsească acum curaj pentru a-l îmbărbăta ...

— *„Nu-ţi lăsa niciodată privirile-n jos, ridică-le spre cer!"*, îi repetă Diana povaţa pe care i-a dat-o cîndva Chico însuşi. Şi apoi, ezitînd între rîs şi plîns, îl dojeneşte: — *„Uite ce-ai făcut din mine! Am devenit şi eu ... dintr-o bucată."* Atît e de fermecătoare, că-i inspiră bărbatului o idee providenţială: — *„Să ne căsătorim acum, aicil ..."* Scoţînd din buzunar două lanţuri cu medalioane, adaugă solemn: — *„Deşi sînt ateu, îi mai ofer lui dumnezeu o şansă. Monsieur le Bon Dieu ..."* ridică Chico ochii spre reşedinţa prezumtivă a Marelui Anonim: *„... dacă există ceva adevărat în ideea despre tine, te rog fă din uniunea noastră o veritabilă căsnicie."*

Este de remarcat curajul şi abilitatea lui Borzage în a ocoli rigorile cu care cinematograful oficial american întîmpina orice aluzie la ateism. Nu trebuie uitat că momentul în care-şi realizează cineastul filmul coincide aproape cu cel al elaborării faimosului „cod Hays", regulament alcătuit de un catolic fervent, ziaristul Martin Crigley şi de un preot iezuit, Daniel Lord. Codul, care expunea de fapt criteriile de cenzură impuse studiourilor americane de marea finanţă, cuprindea paragrafe speciale referitoare la respectul religiei. Totuşi, în *Al şaptelea cer* Chico şi Diana se căsătoresc eludînd biserica oficială, e drept că îl iau martor pe dumnezeu, dar după un ritual laic, născocit „ad-hoc", de o emoţionantă libertate, asemenea ceremoniei căsătoriei dintr-un film realizat mult mai tîrziu, *Love Story*. Primind din mîinile miresei sale medalionul, el şi-l petrece de gît spunînd: — *„Te iau de soţie, Diana!"*. Ea şi-l pune la rîndu-i, murmurînd: — *„Te iau de soţ, Chico,*

pentru veşnicie". — „*Acum sîntem căsătoriţi.*", observă mirele, şi mireasa încuviinţează uşurată. Aşadar, după o perioadă de convieţuire înstrăinată, viaţa lor conjugală începe printr-o separare, printr-un salt în necunoscut...

Dar, în prag, gata de plecare, oprit s-o mai soarbă odată cu privirea, soldatul are o nouă idee inspirată: — „*În fiecare zi la ora aceasta, la 11 fix, mă voi întoarce la tine şi vom fi împreună... La revedere, Paradisule!*" Şi s-a grăbit să închidă uşa, smulgîndu-se din tulburătoarea-i apropiere, iar Diana, cuminte, nu l-a urmat, fiindcă el a dorit aşa. Şi-a apropiat doar privirea de vizorul în semilună al uşii, petrecîndu-l furiş. Etern îndrăgostită, îl crede şi e gata să-l primească în fiecare zi la ora 11.

Ideea aceasta a unei iubiri telepatice care poate înfrînge spaţiul într-o comunicare directă, a unui amor absolut, total, care neagă orice obstacol, a fermecat multe generaţii de spectatori, după cum atestă şi istoricul francez Jean Mitry: — „*Această dragoste exaltată, idealizată, împărtăşită în ciuda absenţei fizice, care ţine de vis şi de imaginar mai curînd decît de un spiritualism naiv, i-a entuziasmat pe suprarealişti din pricina caracterului său oniric, iraţional, delirant*". *Dar* — continuă judicios autorul — „*acest onirism halucinant, plin de imaginea unui alt tărîm, pe care-l vom regăsi într-o lumină aproape mistică în filmul lui Hathaway* «Peter Ibbetson», *nu e deloc, cu toate splendorile sale, ceea ce ne impresionează cel mai mult în* «Al şaptelea cer». *Simpla idilă dintre Chico şi Diana este mai emoţionantă aici, lumea sublimă transpusă prin iubire fiind mult mai credibilă decît acea invocare...*"[12]

Într-adevăr, magnetismul care-i uneşte peste spaţii geografice pe eroii „cerului" lui Borzage, cel care-i aduce mereu la această întîlnire de la ora 11, are un singur nume: iubirea. Cînd Borzage îşi violentează metafora, atunci cînd, pierzînd echilibrul fragilei sale construcţii încearcă s-o materializeze în transcendent, farmecul filmului se destramă, ca de altfel şi forţa sa de con-

vingere. Finalul celui de-al *Şaptelea cer* degringolează într-o cascadă de rezolvări melodramatice: Chico este grav rănit pe front, orbit de un aruncător de flăcări; lipsit de posibilitatea de a-şi consulta ceasul, nu poate fi punctual la „rendez-vous" şi absenţa sa telepatică o alarmează pe Diana a cărei fidelitate e pusă la grea încercare de un pretendent mult prea bine situat, un oarecare colonel Brissac. Filmul care părea construit fără „intrigă", din fine detalii psihologice, îşi complică acum excesiv acţiunea, sărăcind-o, în schimb, în culoare: ca legendara Penelopă, Diana rezistă asalturilor impetuoase ale pretendentului, aşteptîndu-şi întîrziatul „Ulise". Acesta continuă să întîrzie (nici nu-i de mirare, fiindcă l-am văzut răpus pe front). Între timp, soseşte şi ziua mult aşteptată a păcii şi a bilanţurilor. În oraş, mulţimea tălăzuieşte de bucurie, în vreme ce Diana e cu atît mai îndurerată cu cît simte că acum, cînd moartea lui Chico devine evidentă va trebui să cedeze insistenţelor colonelului. Dar undeva, jos, în mulţime, un om în manta militară bîjbîie în căutarea imobilului său dărăpănat. Este, firește, Chico, care, în timp ce Diana e gata să cedeze, urcă etaj după etaj pînă la „cerul al şaptelea", pentru că n-a murit, pentru că — spune el — „nu putea să moară," îi era interzis, pentru că evident, pe planul simbolului, iubirea nu moare. Cum, în mod miraculos, pe ultimii metri ai filmului, eroul pare a-şi recăpăta şi vederea, stereotipiile finalului fericit răvăşesc cu totul această originală dramă, condusă pînă acum cu atîta bun simţ, echilibru şi reală bogăţie poetică. Intervenţia unor mîini străine, forţarea regizorului pe o pantă falsă de către cei care, în ultima fază a muncii la film, deţineau „volanul" acesteia pare evidentă. Din păcate, documente care să confirme această supoziţie nu există.

Al şaptelea cer a avut un destin contradictoriu. În America filmul a înregistrat un triumfal succes de public şi o remarcabilă unanimitate critică. El a figurat pe lista celor mai bune zece producţii ale anului (clasament stabilit sub auspiciile

răspînditului ziar „New York Times"), alături de titluri glorioase precum *Aurora*, sau *Sfîrșitul Sankt-Petersburgului*. Mai mult chiar, și-a adjudecat în același an și cel dintîi premiu de regie din istoria decernării statuetelor Oscar. În Franța, însă, a fost întîmpinat, în general, cu răceală, așa cum se întîmplase înainte și cu *Parada cea Mare*. Motivul? Inexactitățile Parisului fantezist creat la Hollywood, nu mai multe, totuși, decît vor fi mai tîrziu în *Monsieur Verdoux* al lui Chaplin — ne asigură Ado Kyrou —, acceptat totuși de critica pariziană ca o capodoperă. „*Francezii* — adaugă acest statornic admirator al lui «Seventh Heaven» — *sînt susceptibili și meticuloși. Ei obișnuiesc să pretindă o exactitate documentară. Și dacă n-o găsesc, resping capodopera în bloc . . .*"[14]

Se pare că întocmai așa s-a întîmplat și cu filmul lui Borzage. Cu excepția cercurilor suprarealiste, el a fost contestat prin observații răutăcioase în 1927, deși, ca un întîrziat efect de recul, în anul următor, unui film evident mai slab al aceluiași cineast — *The River* (Fluviul), prezentat la Paris sub titlul *La femme au corbeau* — i s-au făcut onoruri de capodoperă. Mai tîrziu, *Al șaptelea cer* a fost uitat, dacă nu chiar ignorat. Coursodon și Tavernier, autori ai unei foarte docte treceri în revistă a istoriei filmului american, își pun senin întrebarea „cum va fi îmbătrînit filmul?"[15], mărturisind implicit că nu s-au obosit să-l revadă dacă, în general, îl văzuseră vreodată. Alți cercetători din anii '60 nici măcar nu se mai referă la el.

Ca o revanșă, în vara anului 1975, istoricii europeni ai cinematografiei au fost puși într-o poziție delicată de o bogată retrospectivă londoneză care relansa, în forță, creația lui Frank Borzage. Printre cele 25 de filme prezentate, *Al șaptelea cer* a produs o impresie covîrșitoare. Distribuitori întreprinzători i-au mijlocit, imediat, filmului o a doua carieră internațională, prin canalele televiziunii. S-a putut constata atunci că un public tînăr, amator de filme moderne și senzații tari își

păstra disponibilitatea pentru acest subtil și delicat poem al fiorului iubirii.

Performanța devenea, într-un fel, o „întîlnire la ora 11", un dialog înfiripat peste epoci, nu între îndrăgostiți, e adevărat, ci între generații, ceea ce nu-i mai puțin impresionant. Flacăra nestinsă a adevăratei emoții artistice se dovedea încă odată mai puternică decît trecerea vremii și evoluția gusturilor...

XI

MAIORUL MURA
de Ion TIMUŞ (1890—1969) şi Jean GEORGESCU (n. 1904)

România, 1927. *Scenariul* (adaptat după o operetă localizată de Paul Gusty): Jean Georgescu. *Regia:* Ion Timuş. *Imaginea:* Leo Schwedler. *În distribuţie:* Elvira Godeanu *(Mariana)*, Marietta Sadoveanu *(Miss Mary)*, Victor Antonescu *(Maiorul Mura)*, Jean Georgescu *(locotenentul Azureanu)*, G. Timică *(Boboc)*, Nae Tomescu *(Lie)*, N. Barcaroiu *(lăutarul)* şi alţii.

La începutul anilor '20, lîngă palatul Fundaţiei Culturale ce adăposteşte astăzi sălile Bibliotecii Centrale Universitare, exista încă o clădire impunătoare care avea să fie demolată abia înaintea celui de-al doilea război mondial. Dacă primul etaj era rezervat în întregime saloanelor aristocraticului Jockey-Club, parterul mai adăpostea alături de cafeneaua „High-Life" (unde îşi făcea veacul poetul „rozelor ce mor", Macedonski, alături de colegii săi mai tineri: Minulescu, Stamatiad, Sorbul şi cîţi alţii) şi un mărunt cinematograf. Se strecurase, prizărit printre atîtea firme cu „ştaif", pe latura dinspre fundaţie şi, profitînd de imediata apropiere a Palatului, se împăuna cu o firmă pe care scria „Regal". Deşi sala era îngustă, urîtă şi, din cauza aceasta, trăgea să moară mereu, ocolită de public.

De această conjunctură au profitat Elvira Popescu şi Ion Iancovescu, transformînd, peste noapte, cinematograful într-o cochetă sală de spectacol. O denumiseră — poate şi din „superstiţie" — cu modestie, „Teatrul Mic", dar avuseseră grija să-i asigure un repertoriu de mare atracţie. Trupa, căreia i se alăturase şi Alexandru Mihalescu, era plină de entuziasm, dinamism şi mai ales de tinereţe. A rămas de pomină, pentru curajul ei, premiera piesei *Triunghiul* de Verneuil, cînd, fiindcă

greva lucrătorilor uzinei de electricitate scosese reflectoarele din uz, spectacolul se desfășurase la sclipirea pîlpîitoare a lumînărilor și sub razele mai intense ale unor faruri de automobile, dobîndind, din spusele cronicarilor, farmec inedit, fiindcă evoca „un imens tablou de Rembrandt...“!

Erau foarte mulți debutanți în trupa „Teatrului Mic“, unii dintre ei studenți ai cursului de actorie condus de Alexandru Mihalescu. *„Jucam un rol de două vorbe în actul III și stăteam în culise pînă ne venea rîndul. În timpul ăsta intrau în noi felul de a vorbi, felul de a juca al actorilor, reacția publicului — la ce rîdea, la ce nu rîdea — seară de seară, ani de zile...“*[1] Autorul acestor rînduri-mărturisire avea pe atunci, pe cînd absorbea avid, din culise, elementele artei spectacolului, doar 18 ani! Îl chema Ion Georgescu. Studia la Conservator pe furiș, să nu prindă de veste familia care-i dorea o profesiune mai „onorabilă“, deși pe linie maternă se trăgea direct din stirpa marelui Grigore Manolescu, care, în scurta lui viață înscrisese o dîră de neșters în istoria teatrului românesc. Ion Georgescu n-avea veleități de tragedian, ca înaintașul său. Își debita rolul, fie el numai de două vorbe, cu un haz bine strunit și se reîntorcea în culise, urmărind — numai ochi și urechi — arta marilor săi colegi...

UN TÎNĂR DE VIITOR CINEMATOGRAFIC!

În vara lui 1923, Capitala fu zguduită de un eveniment cu epicentrul la Teatrul Mic. Un ziarist, un anume Victor Beldiman, devenit reprezentant al societății germane „Rador-film“, asociindu-și și firma olandeză „Spera-film“, inițiase filmarea unei pitorești nuvele de Radu Rosetti intitulată *Țigăncușa de la iatac*. Regizorul german Alfred Halm și asistentul său, un bucureștean care lucrase la studiourile Vita-film din Viena, Jean Mihail, antrenaseră în echipa de interpreți mai tot ansamblul Teatrului Mic, începînd cu Iancovescu

și Elvira Popescu și sfîrșind cu foarte junele Ion Georgescu. Tînărul juca un rol minor, o apariție de cîteva clipe în straie de „bonjurist", dar adăsta cu ceasurile în fața oglinzii, migălindu-și portretul cu uneltele grimei. Cînd Jacques Chapier, unul dintre actorii mai vîrstnici ai companiei, a observat, într-o zi, batjocoritor: — „Ia uite la Georgescu ce se mai dichisește!", cu subtextul că „oricum n-o să-l remarce nimeni pe ecran", interpretul i-a răspuns, impulsiv: „*Ce știi tu despre viitorul meu cinematografic!* . . ."

Totuși, „viitorul cinematografic" al „bonjouristului" părea foarte neclar, mai ales dacă-l raportai la prezentul cinematografic imediat al țării: la o populație de 18 milioane de locuitori, existau 350 de săli de proiecție.[2] Vina acestei stări de lucruri o purta nu dezinteresul spectatorilor români, ci obtuza politică fiscală a statului care stabilea „cinematografiștilor" o taxă fixă, mai ridicată adesea decît încasările zilnice.[3] Rezultatul era că în vreme ce numărul reprezentanțelor firmelor cinematografice străine creștea necontenit, cel al sălilor se plafonase la un nivel inferior, și o rețea atît de redusă nu putea amortiza devizul unui film autohton. Cît despre perspectivele de competitivitate internațională ale unei producții românești, ele apăreau practic inexistente. Și totuși, deși condițiile obiective descurajau pe deținătorii de capitaluri, cîteva tentative mai curajoase au putut fi înregistrate, chiar și după eșecul societății lui Leon Popescu. În 1920, de pildă, a apărut în București, angajată de teatrul „Alhambra", tînăra actriță germană de varieteu Lya de Putti care, după numai un an, avea să devină răsfățata stea berlineză a filmelor lui Joe May (*Monumentul hindus*) și Murnau (*Pămîntul arde, Fantoma*). Viitoarea vedetă debuta alături de Ion Manolescu, Storin, Mihalescu și Maria Filotti în decorul Parcului Carol din București; ziarele inserau și o reclamă ce anunța noul film românesc *Pe valurile fericirii*, deși pînă la urmă bucureștenii n-au putut vedea din el decît cîteva „tablouri principale". Proiecția a avut loc chiar pe ecranul cinematografului

„Regal" din Piața Palatului, devenit mai tîrziu „Teatrul Mic", iar Jean Georgescu își amintea, în 1963, că i-a fost martor: *„Parcă văd și azi în fața ochilor, foarte șters, peisajul și siluetele ce se mișcau pe pînză. Așteptam cu nerăbdare ca acest film să fie gata și să-l vizionez la acel cinematograf unde se găsea un pian mecanic, viori și alte instrumente. Dar n-a mai urmat nimic..."*[4] Probabil că proiecția aceea de secvențe dintr-un film neterminat avea mai curînd un mobil demonstrativ, era menită să-i atragă pe eventualii comanditari, dispuși să participe la finanțarea filmului. Cum aceștia nu s-au arătat, a trebuit să mai treacă încă trei ani pentru ca *Țigăncușa de la iatac* să smulgă din toropeală „frumoasa adormită" a cinematografiei românești.

Coproducția aceasta olandezo-germano-română, evocînd o iubire imposibilă de la jumătatea veacului trecut între un fecior de boier și o frumoasă roabă țigancă, a trezit un entuziasm fără precedent. *„Fațada cinematografului «Clasic»* (azi „Capitol", n.a.) *era pavoazată în culorile naționale, sala era toată îmbrăcată în covoare și năpădită de flori, — o adevărată seră — se înmulțiseră becurile electrice, se mărise orchestra... A fost o premieră de zile mari, încît aveam iluzia, cu toții, că asistăm la nașterea sărbătorească a filmului românesc..."*[5] Iar Ion Iancovescu întărește și el că a fost o premieră „de-a bubuit Bucureștiul!"[6]

Și deși succesul *Țigăncușii* n-a atras după sine vreo consecință materială favorabilă filmului românesc, el a avut drept urmare încurajarea cîtorva entuziaști ai ideii cinematografiei naționale, deschizînd pîrtie producțiilor care au urmat. *„Ce știi tu despre viitorul meu cinematografic?"*, izbucnise intempestiv Ion Georgescu în hohotul de rîs al viitorilor săi colegi. Și totuși, iată!, un an mai tîrziu, răspînditul ziar „Dimineața" publica în mijlocul paginii a V-a, între rubrica vieții politice și reclama șoșonilor Trapez, „cei mai buni din lume", un text publicitar așternut pe două coloane, de sus pînă jos:

TEATRU *VLAICU* CINEMA

CU ÎNCEPERE PE LUNI 8 DECEMBRIE SE VA REPREZENTA CEA MAI FORMIDABILĂ „SĂPTĂMÎNĂ A RÎSULUI".

5 PREMIERE! 5 COMEDII! 12 ACTE!

PROVIDENȚA SĂRACILOR ȘI SUFERINZILOR!!!

FRAȚII FRATELLINI, CELEBRII CLOVNI MONDIALI

MILIONAR PENTRU O ZI — comedie românească în 2 acte — CU ION GEORGESCU DE LA „TEATRUL MIC"

ZIGOTTO CHAMPION

CHARLOT, INGINER DE TOCURI ȘI PINGELE (?), comedie în 3 acte

A CINCEA, UFF! ULTIMA — *CU FATTY*

VENIȚI DE NE VEDEȚI ȘI VEȚI RÎDE... RÎDE... RÎDE...

REPREZENTAȚIILE ÎNCEP LA ORA 2 JUM. FIX"[7]

Dincolo de pitorescul acestei reclame, pare-se în consonanță cu spiritul epocii, convocînd publicul, vorba lui Farfuridi, pentru ora „douăsprezece trecute fix", de reținut era că junele cu viitor cinematografic își respecta făgăduiala, apărînd cu un film propriu, „de autor" am spune noi azi, în falanga comicilor epocii. Iar Victor Ion Popa, autorul coloanei de caricaturi care însoțea textul, îi reprodusese chipul cu o căldură și o blîndețe în linia fugară de penel, elocventă pentru simpatia de care se bucura, în lumea bucureșteană, tînărul vizionar.

Viitorul Jean Georgescu avea pe atunci 20 de ani, numai un an mai mult decît Grigore Brezeanu pe cînd turna filmul *Independența României*. Și din nou va trebui să ne întrebăm cum, prin ce miraculoase mijloace izbutise în proiectele cinematografice acest tînăr elev al lui Mihalescu — profesor care visase și el, zadarnic, la un „viitor cine-

matografic".* Jean Mihail citează în memoriile sale, ca finanțator, pe un anume Constantinescu, care și-ar fi pus în joc economiile de-o viață de dragul comediei lui Ion Georgescu. Retribuit cu zece mii de lei, operatorul Barbelian a procurat pelicula pe care a developat-o în studioul armatei din Parcul Libertății. Decorurile fuseseră împrumutate — cu aprobarea generosului Iancovescu — de la Teatrul Mic și plantate chiar în curtea teatrului, în spatele scenei. Una dintre figurile celebre ale Bucureștilor vremii, dansatorul de culoare Petrică Johnson, ademenit și el de ideea cinematografului, pusese la îndemîna echipei cabaretul „Moulin Rouge", cu întreaga sa trupă. Și exact așa cum, cu zece ani în urmă, Grigore Brezeanu „galvanizase" cu entuziasmul său juvenil celebritățile „Națiunalului" bucureștean, un alt tînăr, Ion Georgescu, izbutea acum să arunce oameni trecuți de vîrsta iluziilor într-o incredibilă aventură.

Milionar pentru o zi era o comedie sentimentală despre un pictor sărac, declarat moștenitor al unei averi de un milion dacă se însoară. În caz contrar, nu i-ar reveni decît o sută de mii! De dragul păstrării libertății, artistul acceptă suta, hotărînd totuși ca măcar o zi din viață s-o ducă precum un milionar. Părăsindu-și mansarda, închiriază un apartament de lux într-un hotel somptuos, unde cunoaște o tînără fermecătoare alături de care trăiește o noapte de vis — unde credeți? Tocmai la cabaretul „Moulin Rouge", în compania

---

* La Arhivele Statului din București se păstrează, în fondul „Ministerul Cultelor și Artelor", o cerere a marelui actor, confirmat ca protagonist în filme ca *Patimile Ioanei d'Arc* de Dreyer sau *Place Pigalle la miezul nopții* de Jean de Baroncelli, ambele realizate în 1928. Datată din 24 mai 1929, ea era adresată ministrului, amintind între altele: *„De doi ani fac și cinematograf și în toamna trecută am fost și la Berlin în acest scop, pentru o lună. Am însă de luptat cu legile de contingentare care închid aproape cu totul străinilor posibilitățile de manifestare dar, bineînțeles, nu mă pot gîndi să mi schimb naționalitatea... Adaug, d-le Ministru, că vă stau la dispoziție pentru a juca în țară în condițiile pe care le veți hotărî"*. Distinsul personaj din jețul ministerial și-a pus decisiv, dar indescifrabil, semnătura sub rezoluția: *„La acte, neavînd fonduri disponibile"*.

faimoasei trupe a lui Petrică Johnson! În rolul prea drăgălașei domnișoare, realizatorul ar fi dorit-o pe Leny Caler care-i fusese colegă la Conservator. — *„Nu pot, Georgică!, Repet tot timpul"*, s-a scuzat actrița care se înfruptase, deja, din voluptatea primelor succese teatrale în *Kean*, sub conducerea lui Soare Z. Soare. Ea n-a mai apărut niciodată pe ecran, iar „Georgică" s-a resemnat, „plîngînd de ciudă", cum mărturisea, în 1983, într-o întîlnire cu criticii cinematografici, înlocuind-o cu Gaby Danielopol, tînără actriță care avea să fie curînd angajata „Teatrului Național".

Escapada celor doi îndrăgostiți la barul lui Johnson se încheia, firește, cu o căsătorie, astfel că — zicea Jean Mihail — „milionarul pentru o zi, devenea milionar pentru totdeauna..." Ceea ce ni se pare îndoielnic, pentru că dacă într-o singură noapte fericitul moștenitor dovedea că poate „toca" o sută de mii, o banală regulă de trei simple ne demonstrează că milionul i-ar fi ajuns numai pentru zece nopți. Important este însă că, tot conform lui Jean Mihail: *„Jean Georgescu dispunea de un umor sec și de un joc reținut, foarte cinematografic."*[8] Sau cum atesta un cronicar al vremii *„joacă cu un aer degajat și sigur încît n-ai crede că este pentru prima dată în fața obiectivului"*.[9]

„Drăgălașa comedie" pe care o elogia cronicarul „Rampei" n-a fost însă, din punct de vedere comercial, o reușită. *„Eram atît de satisfăcuți că făcusem film* — mărturisea realizatorul, mai tîrziu — *încît nu ne-am mai ocupat deloc de distribuirea lui. Dacă o casă de distribuție lua filmul, patronul urmărea banii care «intră» și nouă ne dădea cît voia. Asta a fost, de fapt, o mare nenorocire a filmului românesc. N-a prins, din cauza lipsei noastre de viziune comercială. Eram singuri, făceam filmul și gata!..."*[10]

„ACADEMIA" DE LA... „CUIBUL CU BARZĂ"

La drept vorbind, „cinematografiștii" nu erau chiar singuri de tot! Dacă lumea oamenilor de afaceri trecea indolentă pe lîngă filmul românesc, dacă mașina oficială de

guvernămînt nu știa să vadă în mișcarea cinematografică decît o bună sursă de impozite, imaginea de pe ecran pătrundea, în schimb, în conștiința personalităților culturii, ca o demnă și responsabilă manifestare artistică. Încă în 1919 Mihail Sadoveanu sesiza trecerea cinematografiei de la *„mișcarea și peripeția brutală la sentimente și cugetare . . .“*, întrucît — aprecia, temerar — *„în vremea din urmă am putut vedea filme care strecoară în suflet acel ceva tainic și delicat pe care-l poți găsi numai în cărțile adevăraților scriitori. Urmînd o evoluție firească, filmul trece la artă . . .“*[11]

Și tot urmînd o evoluție firească, nu numai actorul român, ci și scriitorul începe să viseze la o cinematografie națională. Sadoveanu însuși, care în 1918 dramatizase, în colaborare cu Mihail Sorbul, romanul *Neamul Șoimăreștilor*, năzuia și către o ecranizare a acestuia, pe care, la un moment dat, o plănuise împreună cu Vasile Enescu, director de scenă al Teatrului Național din București. În martie 1921, an în care avea să fie ales membru activ al Academiei Române, Sadoveanu i se adresa lui Vasile Enescu: *„Discutam noi, odată, în Iașul bejeniei, un plan de film cinematografic în care să se desfășoare cîteva împrejurări din trecutul nostru istoric și din priveliștile așa de frumoase ale țării noastre. Dumneata te gîndiseși să iei, ca bază a înscenării,* «Neamul Șoimăreștilor» *și ne făgăduiserăm, «cînd vor veni vremurile bune», să punem la cale amîndoi această lucrare. Este astăzi posibilitatea de a realiza planul nostru? . . .“*[12]

Vremurile cu adevărat bune pentru cinematograf erau încă departe, dar impetuozitatea cu care personalități culturale de mare platformă iau poziție împotriva a ceea ce Tudor Vianu denumea „prejudecăți anticinematografice“ este demnă de semnalat. Dacă, după dezvăluirile tîrzii ale Otiliei Cazimir, Topârceanu, fotograf pasionat și mecanic iscusit, lucra la un proiect de cinematograf în relief, abandonat din lipsă de mijloace tehnice, Liviu Rebreanu accepta, în 1926, să predea dramaturgia la cursurile „atelierului de mimodramă“ al lui Horia Igiroșanu, iar Tudor Vianu era, în același an,

profesor de estetică la o „Academie de artă cinematografică" instituită de Ion Şahighian, unde Victor Ion Popa preda istoria costumului (!), iar Ştefan Neniţescu psihologia aplicată.[13] „Academia" se întrunea — vai! — în localul şcolii primare de fete „Cuibul cu barză", cît despre Atelier (secţie, şi el, a unei „Academii libere de artă dramatică"), acesta îşi avea sediul chiar la domiciliul lui Igiroşanu în Calea Griviţei. Iar în sala de dans „Transilvania" din plin bulevard Elisabeta aveau să-şi dea întîlnire curînd elevii celui mai tînăr profesor: Jean Georgescu.

Dar o evidentă mărturie a progresului ideii de artă cinematografică în însăşi consemnarea culturală a epocii, o constituie evoluţia rubricii de film în presa vremii. În „Rampa", de pildă, rubrica respectivă ocupa, la începutul anului 1920, chiar sub acest titlu, un sfert de coloană în ultima pagină. Plasarea ei între anunţurile publicitare trădează condiţia utilitară pe care o are în redacţie, iar mobilul comercial al notiţelor transpare direct din faptul că mai toate comentează producţiile aceleiaşi case distribuitoare, „Sarpic", şi aceleiaşi săli de cinematograf, „Select". Trei ani mai tîrziu, în iunie 1923, ziarul inaugurează o nouă rubrică, intitulată, de astă dată, „Cronica filmului" care, precizează programatic un cuvînt introductiv, *„va nota tot ceea ce rulează în oraşele principale ale occidentului, va publica rezumate după subiectele filmului şi va avea, la intervale din ce în ce mai mici, cronici cinematografice cuprinzînd dări de seamă cu analiza interpretării şi înscenării,* a ş a c u m f a c c r o n i c i l e t e a t r a l e." (s.n.) Este prima dată cînd întîlnim în presa românească alăturarea pe plan de egalitate a comentariului cinematografic cu cel teatral. De altfel această optică va primi şi o verificare grafică în însăşi paginaţia rubricii, mutată din colţul reclamelor în vecinătatea cronicii teatrale. Vecinătate care nu-i transferă numai prestigiu, ci îi creează şi obligaţii. Lîngă cronica de teatru, analitică, independentă şi îndrăzneaţă, prezenţa strict informativă a „cronicii cinematografice" va fi cu atît mai con-

trastantă. În acest ziar în care semnăturile unor personalități culturale de suprafață sînt frecvente, evenimentul cinematografic va continua să fie marcat rar, sub pseudonime efemere, criticul de film continuînd să rămînă un anonim. Abia în septembrie 1924, „Rampa" inserează o rubrică revigorată de „Film-Cinema", cu țelul declarat al unei campanii pentru crearea unei arte și industrii de film naționale și pentru un repertoriu de calitate. Apar acum primele cronici — în sensul deplin al cuvîntului — în care analiza sistematică poate lua locul epitetelor și calificativelor publicitare.

Despre impunerea neîncetată a ziaristicii cinematografice la începutul deceniului trei dă o imagine elocventă și fenomenul proliferării revistelor specializate (11 între anii 1922—1925!), ca și faptul că orice publicație culturală nou apărută în acești ani rezervă spațiu tematicii filmului. La prestigiosul „Institut Social Român", Tudor Vianu conferențiază despre *Sociologia și estetica cinematografului* și, sesizate de interesul suscitat de respectivul subiect, editurile încep și ele să prospecteze „piața" cărții de film, lansînd întîi traduceri (o *Viață a lui Charlie Chaplin*, în 1927, la „Cartea Românească", la apariția căreia „Contemporanul" lui Ion Vinea socotește oportun să elogieze curajul editurii[14]) și, un an mai tîrziu, chiar o lucrare originală: *Douglas Fairbanks* de Menalque (Barbu Florian) pe care Liviu Rebreanu îl va recruta ulterior ca redactor la rubrica de film a revistei sale „România literară".

Sigur, vocabularul estetic al publiciștilor de cinema e încă șovăitor și aproximativ. Marcel Blossoms califica *Milionar pentru o zi* drept „comedie drăgălașă", iar Paul Constantin, făcînd aluzie, în revista „Cinema", la calitatea de autor complet a lui Jean Georgescu, elogia *„micul scenariu născut chiar de domnia sa..."* Dar trebuie să recunoaștem că nici realizatorii de film nu erau, în epocă, mai puțin aproximativi, mai distanțați de diletantismul comentatorilor lor. Înseși condițiile de filmare nu le permiteau o profesionalizare în înțelesul strict al cuvîntului. Inițiativele temerare ale

pionierilor cinematografiei naţionale erau dublate de o dezarmantă discontinuitate, încît unul dintre cei mai distinşi protagonişti ai producţiei dintre cele două războaie putea nota în memoriile sale: *„Am fost părtaş la două «starturi» ale filmului românesc"* [15] Chiar aceasta era şi iluzia lăsată permanent de desfăşurarea producţiei naţionale, un necontenit început de la capăt, după îndelungate pauze, care conducea la aceleaşi recidive ale diletantismului şi sărăciei dezarmante de mijloace materiale. Modul cum se făcea cinematograf în România anilor '20 ne este evocat cu elocvenţă de un reporter al timpului, martor al unei „zile" de turnare nocturne pe scena unui teatru, mult după ultima cădere de cortină, adică după miezul nopţii.

„Întîi se demonta decorul piesei, apoi se aşeza cel al filmului, reflectoarele, luminile. Aceste operaţii durau două ore şi jumătate. Actorii se fardau. Deşi ora era destul de tîrzie, nu se începea încă lucrul. Actorii fiind neplătiţi, pretindeau să li se facă de fotograf cîte un «cap» ca reclamă. După ce se terminau aceste fotografii, se discuta ce scenă se face şi începeau repetiţiile. Apoi se filma. Dacă actorii erau tineri şi căutau să-şi facă jocul cît mai expresiv, auzeai: «Faceţi mişcarea cît mai repede, că se consumă prea mult film.» Pînă la ora 7 se turnau trei-patru planuri. Actorii, cu ochii duşi în fundul capului şi cu gropi în obraji, abia se ţineau în picioare de somn. Aşa s-a înfăptuit un film românesc, în iarna trecută, în 1925 . . . Scenariul scris de un distins om de teatru şi talentat critic a fost masacrat cu lipsă de înţelegere . . ." [16]

Judecînd după indicii (scenariu al unui om de teatru la începutul lui 1925), ne sînt descrise culisele filmării la *Manasse*, ecranizare după piesa lui Ronetti-Roman, adaptată de criticul şi dramaturgul Scarlat Froda care a şi dat ocazia unei răsunătoare polemici între dramaturg, director al „Rampei", şi regizorul Jean Mihail. Ceea ce reporterul nu spune şi a istorisit mai tîrziu realizatorul în memoriile sale este că Romald Bulfinski, interpretul rolului titular, mai juca — în perioada filmării — în două teatre simultan. După ce ter-

mina trei acte cu *Lulu* la „Teatrul Modern", se arunca într-un automobil, degrimîndu-se în drum spre „Național", unde apărea în *Thebaida* lui Eftimiu. Între intrările și ieșirile din scenă apuca să ia ceva în gură, apoi alerga la Teatrul „Regina Maria" unde avea loc turnarea. *„Domnul Bulfinski va fi, fără îndoială, un mare interpret al ecranului ..."* pronostica un cronicar[17]. Domnul Bulfinski n-avea să mai apară apoi niciodată pe ecran!

Cît despre Jean Mihail, el făcea naveta între „Capșa", unde își recruta eventualii finanțatori și ... baia centrală din str. Biserica Enei, în subsolul căreia își instalase laboratorul asociatul său, operatorul Vasile Gociu. Printre conductele ruginite ale beciului băii, operatorul lucra topit de căldură, însă cu un indestructibil optimism. Din resturi de filme, din eșantioane de reclamă expediate de firmele străine, Gociu agonisise ceva peliculă. Iar restul — calculat la limită — îl obținuseră pe credit în contul viitoarelor încasări ale filmului. Așa a izbutit Jean Mihail să-și realizeze ecranizările *Păcat* (după I. L. Caragiale) și *Manasse* ...

Eftimie Vasilescu, care-și abandonase în 1912 postul de ajutor proiecționist la cinematograful „Pasalaqua" din Brăila pentru a se alătura echipei filmului *Independența României*, ambiționa și el în 1925, după o lungă carieră de operator de imagine, să turneze film artistic. „Studioul" său se afla tot într-un subsol, deși nu al unei băi publice, ci al unui cinematograf de pe Lipscani (sala care adăpostește azi Ansamblul artistic al U.G.S.R.) Baza activității laboratorului său erau, ca și la Gociu, titlurile pentru filme și subiectele disparate de jurnal. *„Dotat cu o practică îndelungată, lucrînd uneori empiric, avînd o uriașă putere de muncă, dîrz, perseverent pînă la încăpățînare, acest om nu și-a pierdut încrederea în posibilitățile și steaua sa nici după ce abia scăpase cu viață dintr-un accident groaznic ..."*[18] — îl evoca, însuflețit, unul dintre martorii timpului, scriitorul, graficianul și cineastul Marin Iorda. Mulți ani mai tîrziu, Vasilescu m-a purtat și pe mine printr-un cartier bucureștean să-mi arate locul unde era să-și piardă viața în-

cercînd cu desperare să salveze, din laboratorul în flăcări, aparatul de filmat, unica sa avere. Purta pe o jumătate de obraz pecetea acelei zănatice încleştări în luptă cu focul. Şi cu aceeaşi uitare de sine care-l făcea să nu fugă din laboratorul incendiat, se aruncase şi în aventura fără speranţe a producţiei de film. Punea în joc tot ceea ce avea, pentru o ecranizare după C. I. Vissarion intitulată *Legenda celor două cruci*. Ca ajutor îl recrutase pe actorul Ghiţă Popescu care, cu un an înainte, se distinsese în rolul primarului din filmul lui Mihail, *Păcat*. Îl solicitase nu numai ca actor, ci şi în calitate de regizor.

Legenda începea în cimitirul satului Costeşti, unde scriitorul — Vissarion însuşi! — evoca taina celor două cruci înfrăţite, taină ce conducea spre o tristă poveste de iubire petrecută cu un secol în urmă. Ceea ce urma era filmat mai mult pe marginea Herăstrăului care, nefiind încă asanat, oferea privirii o exotică impresie de sălbăticie, de la hăţişul păpurişului şi smîrcurilor fetide pînă la uliţi de sat şi chiar case boiereşti în paragină, fundal ideal pentru acţiunea filmului. Eftimie Vasilescu făcea să vibreze pitorescul pădurilor din preajma Capitalei, în general frecventate de cineaştii epocii*, dar neglija interpretarea. De remarcat, totuşi, era brusca înflorire a artei ecranului românesc în ciuda penuriei de mijloace, chiar cristalizarea unor stiluri personale. Mihail, „creator patetic" cum l-a denumit Ion Cantacuzino, *„căuta momentele de tensiune fără a aduce totdeauna şi*

---

* Din analiza a 25 de pelicule realizate în anii '20, rezultă că, din considerente lesne de înţeles, cineaştii noştri preferau să filmeze în Bucureşti sau în imediata apropiere a Capitalei. Astfel, 16 dintre ele au ca ambianţă exterioară străzile Capitalei şi diferite cartiere, parcurile oraşului sînt şi ele solicitate (de trei ori Cişmigiul, de două ori Parcul Ioanid ca şi Grădina Botanică, Parcul Herăstrău şi Hipodromul), atunci cînd nu sînt folosite lacurile Floreasca şi Herăstrău sau bălţi mărginaşe ca Ciorogîrla. Mult solicitate sînt şi pădurile din apropierea Capitalei, în deosebi Mogoşoaia (de trei ori), datorită pitorescului ei palat. Cînd e vorba de ambianţă rurală, sînt folosite comunele învecinate: Buftea, Pantelimon şi Militari.

măsura necesară pentru a evita grandilocvența..."[19] Celălalt Jean, Georgescu (deocamdată încă Ion) era dotat cu o acută intuiție a gagului cinematografic căruia în viitor avea să-i mai deprindă mecanismul. Eftimie Vasilescu aducea o solidă pregătire profesională de operator, dar nu reușea să treacă granița dintre corectitudine și artă. Horia Igiroșanu care se pregătea să-și înceapă trilogia haiducească, nu era lipsit de invenții vizuale, însă vădea deficiențe în ritmul expunerii. Dar așa cum erau, inexperimentați, puțini, putînd să-i numeri pe degete „și-ți mai rămînea și cu ce să ții țigara", cum spunea Ion Cantacuzino, luptau cu imposibilul, punînd temelia cinematografiei românești. Acestora li se alătura curînd și un regizor de teatru, Ion Șahighian.

MARC ANTONIU LA... CIUREL

S-ar părea că Șahighian a ajuns în cinematografie datorită succesului încurajator al scurt-metrajului *Milionar pentru o zi*. Fiindcă Jean Georgescu, care ambiționa acum să fie protagonist al unui film „adevărat", de lung metraj, i-a propus să-l realizeze împreună. Ion Șahighian care studiase, paralel cu Școala de Belle Arte, și la clasa de Conservator a lui Constantin Nottara, fusese confirmat, după o scurtă carieră puțin semnificativă de actor, ca regizor al „Naționalului" bucureștean. În 1925, cînd îl întîlnea pe entuziastul animator Ion Georgescu, se afla la sfîrșit de stagiune și în perspectiva vacanței estivale. De ce nu s-ar fi amuzat și cu o experiență cinematografică? Rămînea doar să caute întovărășiți subiectul. În cele din urmă, s-au oprit asupra unei farse de Labiche pe care — așa cum se spunea pe atunci — au „localizat-o" sub titlul *Năbădăile Cleopatrei*. Năbădăioasa eroină din titlu, după ce toca banii unui becher inexperimentat — rol care revenea, evident, animatorului întreprinderii, Ion Georgescu — făcea tot posibilul să-i împiedice mariajul cu Serafinette, fiica unui bogat negustor, care i-ar fi rezolvat toate problemele financiare. Desperat, George Azureanu, tînărul pretendent îl

cheamă în ajutor pe unchiul său care-i asigură — ce-i drept — retragerea, sacrificîndu-şi însă libertatea în braţele nesăţioasei Cleopatra.

Rolurile feminine erau împărţite între Charlotte Brodier, o colegă de teatru a lui Şahighian (*Cleopatra*) şi o ambiţioasă apariţie a revistelor de la „Cărăbuş", Brânduşa Grozăvescu, care avea să reuşească ceva mai tîrziu o carieră meteorică de vedetă în cinematografia franceză. De altfel, chiar în aprilie 1925, cînd frumoasa interpretă descindea pe platoul improvizat în imobilul C.F.R. situat pe Calea Victoriei 114, ea venea direct de la Paris unde debutase în cinema într-un mic rol din *Genet d'Espagne* (Roger Goupillers, 1924). Şahighian mai antrenase în distribuţie alte nume sonore de pe afişul Teatrului Naţional: Sonia Cluceru, N. Soreanu, Gh. Ciprian, Ion Finteşteanu, ca şi Al. Giugaru şi chiar Niculescu-Buzău care, în mod ciudat, nu aminteşte nimic despre acest episod în consistentul şi savurosul său volum de memorii *Suveniruri teatrale* (E.S.P.L.A., Bucureşti 1956).

Ca în mai toate producţiile noastre de pe atunci, scenele de interior ale filmului erau turnate în exterior, în decoruri ieftine, din pînză, care tremurau la cea mai mică atingere, cum observa Horia Igiroşanu în revista sa „Clipa cinematografică". Dar — corecta, în „Facla" (la 14 oct. 1925), un alt martor demn de încredere, scriitorul Sergiu Milorian — aceste interioare fuseseră „cu mult gust alcătuite şi foarte frumos luminate". Şi, adăuga comentatorul, *„cine cunoaşte vag tainele cinematografului ştie că pentru a lumina un interior se întrebuinţează în occident reflectoare de proporţii uriaşe pe care cinematografiştii noştri nu le posedă încă..."* Secretul reuşitei iluminării în secvenţele *Năbădăilor Cleopatrei* era datorat nu numai priceperii operatorului N. Barbelian, ci şi inventivităţii echipei conduse de Şahighian şi Georgescu, care „brevetase", în această privinţă, o invenţie demnă de omologat: decorurile fuseseră montate pe o instalaţie turnantă care se mişca după traiectul soarelui permiţînd,

astfel o simțitoare prelungire a perioadei de iluminare și o egală repartizare a luminii. În ce-l privește pe Ion Georgescu, el alerga de la un actor la altul asigurînd machiajul; intra apoi ca protagonist pe platoul străjuit de perdele din tul care filtrau lumina soarelui puternic, de mai, și tîrziu, în vară, prelua și montajul peliculei. Decorurile închiriate de la Teatrul Mic erau lăsate pe podiumul rulant sub cerul liber, pînă ce, într-o noapte, cînd s-a pornit subit o ploaie mărunță, regizorul alergînd în curtea „cefereului" s-a ciocnit piept în piept cu actorul său și împreună s-au apucat să care pe sub streșini, la adăpost, elementele scenografiei de împrumut...

Punctul forte al comediei urma să fie două secvențe onirice, în care regizorul își exprimase în mod declarat intenția de a suprapune peste comicul de expresie vodevilieră tipic franceză, burlescul *„slapstick"*-ului american. Comicul-buf, spunea Șahighian într-un interviu, avea să apară doar în secvențele unde *„fanteziei i se lăsa un cîmp larg de operație"*, adică în halucinațiile eroului. Or, una dintre aceste viziuni era apariția lui Ion Georgescu în Marc Antoniu, prezentîndu-și, seducător, omagiile Cleopatrei. Deșertul Egiptului fusese amenajat de către Șahighian pe un maidan de lîngă moara Ciurel, unde, în fotografiile păstrate (fiindcă filmul s-a pierdut), îl putem vedea pe Marc Antoniu închinîndu-se reginei sale, în toga-i imaculată încheiată cu... guler tare! De altfel, întreg comicul secvenței, în care apărea și Gh. Ciprian în rolul lui... Grasus (sic!), izvora din anacronisme.

Premiera *Năbădăilor Cleopatrei* a avut loc în plin centrul Capitalei la cinema „Lux", sală cu mari pretenții repertoriale, care reprezentase, de exemplu, și *Cabinetul doctorului Caligari*. De altminteri și comentatorii au întîmpinat filmul lui Șahighian și Georgescu cu neobișnuite elogii: *„Frumos, amuzant, plin de viață și de veselie"* — era diagnosticul pretențiosului cronicar al „Rampei", Ioan Massoff, iar scriitorul V. Voiculescu afirma, într-un referat pentru aprobarea fil-

mului de către cenzură, că „*este poate cea mai meritorie și izbutită lucrare cinematografică românească . . .*"[20]

Succesul *Năbădăilor* a fost într-atît de încurajator, încît operatorul Barbelian a reușit să-l convingă pe superiorul său de la Serviciul Cinematografic al Armatei, căpitanul Al. Dumitrescu, că Ion Șahighian ar putea dirija un lung-metraj de ficțiune cu finalități patriotice exemplare. Căpitanul, el însuși nu lipsit de veleități de condeier, a improvizat grăbit un scenariu cu o poveste între doi flăcăi care-și dispută aceeași fată și cărora încercarea războiului le verifică apoi tăria de caracter. Succesul n-a mai fost însă egalat și unicul lucru de reținut pentru filmul *Datorie și sacrificiu* era debutul pe ecran al unui june-prim de mare viitor: George Vraca.

TRIUMFUL COLONELULUI PORTOCALĂ . . .

După ce propulsase în arena cinematografică un regizor ca Ion Șahighian care înscria un record inegalat de prolificitate: două filme realizate în același an 1925! — Ion Georgescu era în căutarea unei noi personalități pe care ar fi putut-o stimula cu entuziasmul său contagios. Privirile i s-au oprit asupra lui Ion Timuș, avocat al primăriei Capitalei, supranumit „Japonezul" în urma unei aventuri pe care o trăise la sfîrșitul primului război mondial. Cu nesăbuința proprie tinereții, acesta părăsise pe atunci Iașii refugiului, pornind, pe cont propriu și în plină conflagrație mondială, într-o temerară expediție spre Japonia. Voiajul avea țeluri pragmatic comerciale: în țara secătuită de război bîntuiau malaria, febra tifoidă, sifilisul, iar Timuș auzise, nu se știe de unde, că în îndepărtata Japonie s-ar putea dobîndi, pe nimica, chinină, neosalvarsan și mătase, mărfuri de volum mic, dar cîștig mare, povară ușoară cît să încapă într-o singură valiză. Dar în drum cu Transsiberianul, în timp ce coborîse într-o gară obscură să ia o gustare, i se fură întreg „capitalul". S-a dezmeticit la Vladi-

vostok, fără un ban și relații, unde a rămas împotmolit aproape un an, agonisindu-și existența ca pianist prin localuri. Abia tîrziu, cu sprijinul unui financiar român întîlnit întîmplător, și-a putut continua călătoria spre Tokio, de unde, lipsindu-i banii pentru înapoiere, a mai întîrziat patru ani, parcurgînd în cele din urmă Coreea, China, Indochina, India și Egiptul. Era un personaj, acest Ion Timuș—Japonezul, de care celălalt Ion, „Georgescu-Film" cum ajunsese să i se spună, se atașase puternic prin 1926. Cu 15 ani mai tînăr, Georgescu își asculta, pierdut, prietenul descriindu-și pribegiile pe îndepărtatele tărîmuri asiatice și-i împărtășea, la rîndu-i, odiseea aventurilor sale cinematografice. Subiectul nici nu-i era cu totul străin „Japonezului" care, cum a și povestit într-una din cărțile sale, ajunsese, împins de foame, la Vladivostok, acompaniator muzical de cinema.

„Nici nu era greu! — exclama Ion Timuș în relatarea peripețiilor sale siberiene. *Toată chestia e să urmăresc atent filmul, să mă acomodez cu scena respectivă... Într-un film, mecanicul și fochistul se iau la ceartă din mersul trenului: în mîna dreaptă, tempo ritmat imitînd mersul locomotivei, stînga suprapunînd un motiv supărat. Oamenii încep să se lovească: mîna stîngă se pornește spre scandal. Amîndoi cad din tren, iar locomotiva, fără mecanic, o ia la goană orbește: stînga suprimă scandalul, dar ajută dreapta în accelerarea ritmului. Din partea opusă, în sens invers, altă locomotivă: accelerare și mare crescendo. Ciocnire formidabilă! Aici calculez precis: în secunda fatală mă scol în picioare și proiectez asurzitor pumnii pe clape. Efect grozav!...*"[21]

După cum se vede din această descripție, românul rătăcit în cinematograful din Vladivostok — care cînta numai lunea, cînd orchestra avea „relache"! — nu făcea din prezența sa în fața ecranului un simplu expedient, ci vădea ambiții artistice și o dragoste instinctivă pentru imaginea pîlpîitoare. Probabil că acest sentiment împărtășit și de amicul său mai tînăr, actorul, le și

cimenta prietenia apropiindu-i în pofida distanței de vîrstă și preocupări. Iar Ion Georgescu avea — se putea altfel? — un scenariu gata pregătit. Poate că i-a vorbit despre el chiar la una din mesele unui local situat în clădirea restaurantului Berlin de astăzi, din fosta stradă Sărindar (azi C. Mille), care pe atunci arbora o firmă ciudată, cu un ofițer de roșiori umflîndu-și țanțoș pieptul, deasupra inscripției „La Maiorul Mura"! Savuroasa istorie a acestei neobișnuite firme ne-ar întoarce evocarea cu încă două decenii înapoi, tocmai în vara anului 1905 . . .

Pe atunci, Niculescu-Buzău, stîlpul companiei lirice Grigoriu, își pregătea febril stagiunea estivală repetînd opereta *Moștenitorii veseli*, o localizare din nemțește de Paul Gusty. Popularul comic își rezervase rolul unui maior care pleca, asistat de ordonanța sa (V. Maximilian), să vîneze mariajul cu o bogată moștenitoare. Ceea ce-l rodea însă pe Niculescu-Buzău era faptul că, în pofida diferenței de grad, în vreme ce lui Maximilian i se rezervase un cuplet muzical de efect, maiorului nu-i rămînea decît jimbla amară a prozei. Fără să se resemneze, îndărătnicul comic a adaptat libretul operetei ambițiilor sale. Și-a botezat personajul *Mura* numai așa, ca să rimeze cu *natura* și *făptura*, iar Paul Gusty, înțelegător, i-a înșirat trei strofe de cuplet pentru că, observă Niculescu-Buzău, *„numai proză într-un rol de operetă n-avea nici un chichirez . . .*". În seara premierei, abia intrat în scenă, nici n-a apucat să deschidă gura că lumea a și izbucnit în aplauze, cît despre cuplet el a fost bisat de trei ori înainte ca publicul să-i permită actorului să atace partea de proză. Parcurs azi, textul în sine nu ne spune mai nimic:

„Eu sînt maiorul Mura, Mura, Mura...
Priviți-mi cum natura
Mi-a înzestrat făptura...
Din cap pînă-n picioare, cioare, cioare
În veșnica-mi splendoare
Eu cresc tot ca o floare..."

Secretul succesului neprevăzut al apariţiei comicului consta nu atît într-un text de asemenea calitate, cît în substratul său polemic, inaccesibil cititorului de azi. Fiindcă în Bucureşti îşi etala, pe vremea aceea, izmeneala, un tip foarte popular, colonelul Portocală, „tipic ofiţer de roşiori, mare berbant" — zice Niculescu-Buzău. Fudulul ofiţer putea fi întîlnit peste tot: la hipodrom, la Capşa, la cafenea sau, sclifosindu-se, pe Calea Victoriei. Purta pantaloni bufanţi de care-şi lipea mai totdeauna o cravaşă pe care o strîngea cu eleganţă, în mănuşi albe, şi explora lumea, plin de ifose, prin monoclu. Actorul s-a costumat leit ca Portocală, reproducîndu-i, perfid, pînă şi mutra de berbant încîntat de sine. Publicul a recunoscut, cu satisfacţie, modelul şi l-a recompensat pe comic cu o îndelungată salvă de aplauze. Alături de aroganţa fandositului maior Mura, versurile ce par azi fade căpătau, prin direcţia precisă a zeflemelei lor, o sonoritate aparte. *„In vara aceea* — scria Niculescu-Buzău — *«Moştenitorii veseli» s-au jucat de multe ori. Lumea nici nu-i mai zicea «Moştenitorii veseli», ci «Maiorul Mura», aşa cum s-a şi cîntat mai tîrziu cînd am reluat-o în mai multe rînduri . . ."*[22]

Într-una din seri, la finele spectacolului, „maiorului" i s-a prezentat chiar un admirator care, după ce i s-a recomandat ca proprietar al restaurantului „Modern" din Sărindar, i-a solicitat o fotografie a sa, aşa cum apărea în *Mura*, monoclat şi cu cravaşă. Fotografia nu era însă „de suvenir" cum crezuse actorul, ci . . . de vitrină! Întreprinzătorul comerciant a atîrnat-o, mărită, la intrarea restaurantului pe care l-a denumit mai modern chiar decît „Modern" — „La Maiorul Mura". Aproape 30 de ani firma a supravieţuit, deşi restaurantul s-a mutat din Sărindar în Doamnei şi, mai tîrziu, pe Sfîntu Ionică.

După douăzeci de ani de la această lansare, într-un moment în care genul operetei prospera din nou pe scenele bucureştene, Ion Georgescu nutrea ideea, temerară pentru limitele filmului mut, să ecranizeze *Maiorul Mura*. El purta în bu-

zunar, scenariul, Timuş avea şi el, în buzunar, ceva bani, dispunea şi de o colecţie de costume japoneze care putea fi transformată în numerar şi, mai ales, dispunea de influenţă pentru a antrena, ca garant, alţi participanţi în „afacere": Olga Rusu, proprietara unei mari case de mode a contribuit cu 50 000 lei, dr. Manoliu, o rudă a lui Timuş, cu o sută de mii. De la reprezentanţa unui oarecare Gibson au obţinut, la preţ modic, reflectoare şi peliculă Görtz. Descriindu-mi lapidar situaţia, într-o scrisoare pe care mi-o trimitea la 27 aprilie 1963, Ion Timuş rezuma:

„Autorităţile refractare, vitrege, afară de generalul Argeşanu care mă cunoscuse la Tokio ... şi care mi-a pus la dispoziţie un escadron de roşiori ..."

De bine, de rău, puteau totuşi începe! ...

OPERETA FĂRĂ ARII Subiectul cu care porneau la drum amintea, în mod frapant, atît în premisă, cît şi în rezolvare, de *Milionar pentru o zi*. Exista, şi aici, o moştenire suspendată într-o clauză de ordin matrimonial, şi aici lucrurile se încheiau fericit printr-o căsătorie care împăca dragostea cu confortul milionului: neavînd urmaşi de sînge, moşierul Crainic se amuza să-şi lase averea fiului unui prieten sau fiicei unei prietene — la concurenţă! — întregul legat urmînd să şi-l adjudece cel care va izbuti să se căsătorească primul. Neştiind cine îi este adversar în această competiţie matrimonială, frumoasa candidată la moştenire, Mariana Pătraşcu, uzează de o mică viclenie ca să dejoace planurile concurentului ei: o prezintă pe guvernanta ei englezoaică drept moştenitoare, ea dîndu-se drept subreta acesteia. La conac descinde şi falnicul batalion de roşiori ai generalului Argeşanu, în frunte cu maiorul Mura, craidon îndîrjit şi vînător de partide care, aflînd de moştenire, o supune pe romantica Miss Mary unui susţinut asalt. În acelaşi timp, inima tînărului locotenent Paul Azureanu palpită, însă, sub săgeţile privirilor aprinsei Mariana. Două ordonanţe, Boboc şi Lic,

fac totul să încurce iţele, ca-n orice farsă, dar aici, peste comedia de salon mai intervine şi lumea satului (străjerul, fata acestuia, Ileana, primarul, tineretul hîrjonindu-se la clacă) căreia realizatorii îi rezervă în film un loc generos. Evident că abia în final va destăinui avocatul Adriano, executor al legatului, numele celui de-al doilea concurent care, printr-o prea previzibilă coincidenţă, nu este altul decît simpaticul locotenent Azureanu.

Pe o asemenea tramă lejeră, filmul vădeşte, totuşi, intenţia de a confrunta lumea sănătoasă a satului (idealizată, însă, operetistic nu numai „printr-o costumaţie excesiv de bogată", cum observa un cronicar al timpului, dar şi printr-o dezarmant de falsă seninătate) cu universul „moştenitorilor veseli" şi al ofiţerilor amatori de partide bogate, privit cu uşoară distanţare satirică. La liziera celor două lumi, ordonanţele, îmbinînd şiretenia ţărănească cu fudulia cazonă. „Generalul Argeşanu mi-a reproşat chiar că ofiţerii din filmul meu sînt puşi în situaţii ridicole faţă de ordonanţe", îmi scria Ion Timuş.

Dacă imaginea satului se afla sub semnul pitorescului etnografic, peste cea a conacului îşi punea pecetea stilul vodevilului. Fidel genului operetei, pe ecran evoluează două cupluri principale: unul liric: Mariana—Paul; altul comic: Maiorul şi Miss Mary. În scenele de anvergură, cu numeroşi figuranţi, precum cea a clăcii sau cea din uliţa satului, însăşi mizanscena este concepută teatral.

Deşi, în distribuţie n-a pătruns nici una din vedetele operetei, au avut, în schimb, prioritate actori ai celor mai prestigioase scene bucureştene. Interpretul maiorului era Victor Antonescu, societar al Teatrului Naţional, care tocmai apăruse ca Tîndală într-un *Păcală* regizat de Paul Gusty. Inofensiva „snoavă teatrală" provocase totuşi scandal, fiind chiar interzisă în urma protestelor vehemente ale studenţilor în teologie, care-i reproşau „felul jignitor cum e reprezentată biserica". Victor Antonescu şarja acum moravurile

cazone! Își compusese personajul cu o domoală figură rubicondă răvășită de două războinice mustăți în furculiță... Replica feminină îi era dată de tînăra vedetă a prestigioasei companii „Bulandra", Marietta Sadoveanu — mai tîrziu, Sadova — care, după ce fascinase publicul bucureștean în rolul reginei din *Don Carlos*, îndrăznea acum o savuroasă pastișă comică la adresa guvernantei, fata bătrînă plină de ifose. Mariana Pătrașcu era însuflețită de Elvira Godeanu, *„ca-n basme de frumoasă!"*, scrisese în primăvară, într-o cronică teatrală, Camil Petrescu, după ce-o văzuse într-o versiune a *Prințesei Turandot* de Carlo Gozzi, la Teatrul Mic...

Azureanu, moștenitorul fără voie, era — desigur — rolul pe care înflăcăratul animator al întreprinderii, Ion Georgescu, și-l rezervase sieși. Aparițiia sa surprinde și astăzi prin discreția jocului ca și prin inteligența adaptării sale la natura comicului cinematografic. Ai sentimentul, urmărindu-l, că idealul artistic al tînărului protagonist — avea pe atunci abia 23 de ani! — este expresivitatea de cremene a lui Buster Keaton.

Din trupa „Teatrului Nostru", condusă de dinamicul regizor Sică Alexandrescu, fusese recrutat interpretul lui Boboc, ordonanța maiorului, popularul actor al teatrului de proză și operetă Dumitru Georgescu-Timică. Neîntrecutul comic închipuise portretul unui valet ager și milităros, cu un zîmbet șiret în colțul gurii, avînd aerul că știe exact cît plătește fiecare, un adevărat Figaro autohton. G. Timică nu era chiar debutant. În 1913 apăruse într-o comedie rătăcită în ceața preistoriei filmului românesc: *Fistic amorezat*, după cum la sfîrșitul anilor '30 îi era dat să mai apară odată ca protagonist al reușitei comedii a lui Ion Șahighian *O noapte de pomină*, alături de Dina Cocea. Era acesta destinul actorului de film din România între cele două războaie; să recidiveze din deceniu în deceniu! În *Maiorul Mura* Timică-*Boboc* constituia un tandem comic — cel înalt și cel scurt, în genul Pat și Patașon — cu Nae Tomescu, ordonanța locotenentului Azureanu.

Tomescu, înzestrat cu o expresie caricaturală plină de efect, fusese recrutat din companiile de revistă satelite ale cinematografelor bucureştene. Ca, de altfel, şi colegul său Mişu Bejan, interpretul Primarului, ce aducea puţin cu un comic de mai tîrziu, Vasile Tomazian. Bejan improviza reviste, între proiecţiile de film, la „Marconi", în vreme ce Tomescu, mai „umblat" prin lume, juca la „Roma"!

În roluri episodice şi în figuraţie mai evoluau elevi de conservator, balerine de la operă, un escadron de roşiori şi chiar, cum savuros se exprima o voce din presă, „domnişoare din societate şi cetăţeni din locurile unde s-a filmat"![124] Un lăutar arămiu care cînta de focu' inimii într-o secvenţă lirică era însufleţit de actorul, ziaristul şi romancierul Constantin Barcaroiu, unul dintre cele mai colorate personaje ale epocii, la propriu ca şi la figurat.

Echipa, cum se vede, era numeroasă, greu de transportat, de aceea s-a filmat mai mult în Bucureşti, conacul Crainic fiind descoperit chiar în Grădina Botanică, unde exista o clădire în vechi stil românesc. Dispuneau de o sumă ridicol de redusă, nu adunaseră pentru o producţie de lung metraj nici măcar şase sute de mii de lei, din care doar chiria pentru „studioul" Indro-Film (două camere-vagon despărţite de un glasvand, la etajul unei clădiri din str. Biserica Amzei) se ridica la patru mii de lei pe zi, dar mai trebuia adăugat şi costul consumului de curent. Numai studioul ar fi putut topi, în 48 de ore, leafa pe o lună a avocatului primăriei...

În scrisoarea citată, păstrată în arhiva personală a autorului, Ion Timuş istorisea:

„Societatea «Indro-Film» ne-a speculat la sînge! Ca să pot face toate interioarele plătind «studioul» o singură zi, am filmat continuu 48 de ore, împărţind actorii în trei echipe. În dimineaţa următoare, m-am întors acasă sfîrşit, cu ochii supţi şi faţa arsă de reflectoare..."

E şi lesne de închipuit precipitarea şi tensiunea în care se desfăşurau aceste zile şi nopţi de lucru!

Operator fusese angajat un profesionist de la U.F.A., Leo Schwedler. Atras în 1926 de un proiect eşuat al producătorului rus Ermoliev de a întemeia o mare industrie de filme pe malurile Dîmboviţei, operatorul german pripăşit la noi căuta, îndîrjit, ceva de lucru. L-a angajat o vreme actorul Ion Sîrbul care iniţiase o ecranizare a *Căsătoriei* lui Gogol în regia lui Jean Mihail, dar şi acest proiect s-a dovedit fără perspective. Douătrei luni mai tîrziu, Schwedler îşi instala, totuşi, camera pe malul lacului Floreasca, filmînd, la comanda unui plăcintar pasionat de cinema, o pastişă indigenă după burleştile lui Mack Sennett, intitulată *Lache în harem.*

Primul angajament important urma să i-l ofere, lui Schwedler, Ion Timuş. Marin Iorda, cu care profesionistul berlinez avea să turneze ceva mai tîrziu, îl descria ca foarte tipicar şi placid, ruinînd finanţele echipei fiindcă pretindea mereu, în timpul lucrului, să fie „dopat" cu batoane de ciocolată din cea mai fină!

Tipicar, gurmand, dar... exact! — fiindcă fotografia *Maiorului Mura* rămîne pînă azi exemplară prin acurateţe. Cum o caracteriza, încă de pe atunci, un comentator: „... *fotografie clară, luminoasă, fără pată, fără vibraţiuni...*"[26] Singurul lucru care nu i-a reuşit, totuşi, lui Schwedler a fost redarea pregnantă a întunericului unei nopţi de vrajă, ale cărei încurcături de iţe erau compromise prin neverosimilul şi platitudinea luminii de ziuă. Dar poate că se manifesta, şi aici, insuficienţa utilării tehnice a echipei!

Cît despre regizorul debutant, Ion Timuş avea grele handicapuri de învins. În primul rînd, slujba sa de avocat al Primăriei, care, îşi amintea Jean Georgescu, îl făcea să ajungă la filmare abia pe la ora prînzului, după ce izbutea să obţină, la Tribunal, amînări pentru cauzele aflate pe rol. La aceasta se adăuga totala sa inexperienţă, faptul că n-avusese niciodată contingenţă

cu lumea producției cinematografice. De regulă, cineaștii noștri dintre cele două războaie erau recrutați fie dintre oamenii cu practică teatrală — Georgescu, Șahighian, Mihail — fie dintre profesioniști ai imaginii cinematografice sau, cel puțin, ai presei specializate: Eftimie Vasilescu, Igiroșanu sau Blossoms. Timuș face o flagrantă excepție. Deși unii îl mai confundau încă de pe atunci cu fratele său, criticul teatral Vasile Timuș*, regizorul *Maiorului Mura* n-avea nimic comun cu viața artistică în afara faptului că era un pasionat spectator! Mai era însă și muzician și nu trebuie să uităm că întocmai așa descifrase prima oară cinematograful, în sala înghețată a unui cinematograf siberian. Jean Georgescu amintea, de altfel, ca o semnificativă particularitate a muncii lui Timuș pe platou, că avocatul cineast sosea mereu cu brațele încărcate de discuri de „gramofon" cu care se ajuta în a configura atmosfera scenei turnate și — probabil — ritmul ei. Iar ritmul rămîne una dintre calitățile evidente ale *Maiorului Mura*.

În plus, cel care-l citește pe scriitorul Timuș observă imediat că autorul e un vizual. *„Abia debarcat în mulțimea care pare că se agită, se înghesuie, și care totuși e calmă, imperturbabilă, ochiul se agață de kimonouri și se desfată de armonia culorilor lor..."* — așa scrie Ion Timuș. Sau: *„Din tren nu vezi priveliștea orizontului nesfîrșit. Ochiul se lovește, peste tot, de relief, iar caracteristica reliefului japonez e complicația liniilor..."*[27]. Asemenea calități se revărsau fie și în practica intuitivă de cineast a debutantului, încît un cronicar șugubăț părea în drept să se întrebe dacă *„în cei cinci ani petrecuți în Japonia, d. Timuș n-a făcut decît să studieze regia cinematografică?..."*[28]

Desigur, nu în Țara crizantemelor deprinsese Ion Timuș profesiunea cinematografică. Pentru

---

* *„... Dl. Timuș, bine cunoscut pentru lucrările sale despre Japonia și cronicile sale teatrale..."* (!) — scria „Le Progrès" din 18 martie 1928.

debutul său, regizorul se prevala de experiența și pasiunea scenaristului protagonist, acel „Georgescu-Film" a cărui competență în domeniul cinematografului devenise, numai în cîțiva ani, atît de notorie în lumea culturală bucureșteană, încît un ziar de autoritatea „Dimineții" aprecia că *„singurul specialist din țară în decupajul unui scenariu"* era Ion Georgescu. Ar fi greu, ar fi chiar hazardat să încerci să desprinzi, acum, ceea ce-i aparține lui Timuș și ceea ce a adus în film tînărul, dar experimentatul său colaborator. Este frapantă, totuși, o anume dualitate a producției: pe de-o parte practicarea unui umor lexical, bazat pe abundența unui dialog colorat care nu încarcă, totuși, filmul numai fiindcă e admirabil ritmat; pe de alta, un umor de natură vizuală, cu imprevizibile scăpărări de „poante" cinematografice.

Umorul replicilor, provenit din arsenalul operetei, ar fi putut fi contribuția lui Ion Timuș, cu atît mai mult cu cît el este dezvoltat vizual printr-o abilă și colorată transcriere fonetică:

„BOBOC: (explicîndu-i maiorului cum stau lucrurile cu fetele satului): *... păi aia de vă mînca din ochi cînd v-a dat florile!*

MAIORUL (brusc interesat): *Și cum o cheamă? ...*

BOBOC (ezitînd): *Nu prea știu.*

MAIORUL (constatativ): *Vită!*

BOBOC (convins): *N-o cheamă așa dom' maior!*

MAIORUL (persuasiv): *Cum aș putea să vorbesc deseară cu ea?*

BOBOC (dezolat): *Nu poate că i-e frică și-are tată.*

MAIORUL (repezit): *De ce?*

BOBOC (meditativ): *Fin'că fiștecare fată are tată!*

MAIORUL (exasperat): *Tunde-o!*

BOBOC (perplex): *Păi e tunsă, dom' maior! ...*"

Se întîmplă chiar ca insertul conținînd replica să fie distribuit cadențat, sugerînd vizual orali-

tatea dialogului. Cînd maiorul, fără să știe că i se adresează chiar străjerului satului, îi cere să facă în așa fel ca amintitul străjer, tatăl Ilenei, să... dispară, insertul se completează, îngînat, în trei etape: „*Să... să... dispară?...*" — sugerînd starea de buimăceală a personajului.

Mai interesantă încă ne pare azi strădania continuă pentru invenție vizuală, efortul de a împleti, pe canavaua dialogului corespunzător cupletului scenic, gagul de esență pur cinematografică. Evantaiul efectelor comice este larg, de la bufonadă la lirism. Cea mai cunoscută este secvența, inserată de Jean Georgescu în *Lanterna cu amintiri*, în care *Boboc*-Timică fură măsline dintr-un castron, iar bucătăreasa (Ana Marian), prinzînd de veste, înlocuiește pe furiș vasul, printr-o oală cu ciorbă fierbinte. Multe alte gaguri trasează, însă, traiectoria keatoniană de la aparență la esența lucrurilor. Spectatorul face, de pildă, cunoștința maiorului într-un prim-plan care-l înfățișează într-un suprauman efort de concentrare. Cazna înscrisă pe chipul acestuia sîntem tentați s-o atribuim căutării soluției într-o spinoasă problemă de tactică. Apoi aparatul, care nu se poate îndepărta pur și simplu fiindcă echipa e lipsită de *travelling*, își schimbă încadratura, lărgind-o, și putem aprecia cauza nobilului chin: ordonanța îi încheie maiorului, care ține la silueta sa, vestonul strîns ca un corset. Un insert intervine recomandîndu-ni-l pe Azureanu ca pe cel mai bun călăreț al regimentului. Și iată-l acum pe locotenent în prim-plan într-un aparent galop care, printr-o analogă modificare de încadratură, se dovedește a nu fi altceva decît o banală săritură într-un picior. Chipeșul locotenent n-a încălțat decît o cizmă, cealaltă rămînîndu-i ordonanței care n-are spor la lustru fiindcă face ochi galeși unei codane.

Altădată, efectul comic e scos dintr-o simplă împietrire, care din nou duce cu gîndul la Keaton: maiorul își instruiește locotenenții, printre care și Azureanu, a cărui privire de lunatic a fost furată de Mariana, ieșită pe balconul conacului. Maiorul și-a debitat ordinul, ceilalți ofițeri salută și fac

stînga'mprejur, doar Azureanu rămîne încremenit și absent, cu privirea suspendată. Readus la realitate, salută automat și execută o întoarcere de 180 de grade nimerind drept în trunchiul unui arbore bătrîn. Cînd cei doi îndrăgostiți, așezați pe un buștean, se sărută pătimaș, trunchiul se rostogolește ușor coborîndu-i pe pămînt. Aceeași manieră de dezarticulare a exaltării sentimentale, de dezintegrare pudică a lirismului ieftin, este vizibilă și în secvența finală, unde perechea pare a pleca, în luna de miere, cu un avion pe lîngă care încep să se perinde nori desenați pe mucava — un prim acord demistificator — pentru ca, în cele din urmă, să-i descoperim pe eroi pozînd în carlinga unui „aparat" din recuzita unui fotograf de bîlci...

În asemenea rezolvări existente — probabil — ca atare încă din scenariu, sîntem tentați să recunoaștem personalitatea, stilul, viziunea cinematografică a lui Jean Georgescu. Faptul a fost sesizat încă de pe atunci de către cronicarii filmului, care au elogiat scenariul. De altfel *Maiorul Mura* s-a bucurat, în general, de o primire de care rar mai beneficiase pînă atunci vreun film românesc — poate numai *Independența României*, cu 15 ani în urmă. Deși fusese lansat într-o conjunctură puțin favorabilă, deși avea de înfruntat în săptămîna premierei concurența unor superproducții ca *Napoleon* de Abel Gance sau *Căderea Troiei*, ca să nu mai vorbim de *Alraune*, fascinanta dramă a lui Galeen, filmul își găsește un ecou bogat, plin de căldură și simpatie, în întreaga presă, chiar și în ziare care treceau de obicei indiferente pe lîngă fenomenul cinematografic.

„Une surprise dans notre monde cinématographique!" — își titrează, elocvent, comentariul, „Le Progrès", ziarul de limbă franceză al Partidului Poporului, iar „Cuvîntul", organ țărănist, deși încleștat într-o aprigă luptă politică (chiar a doua zi avea să fie suspendat, de cenzură, pe opt zile) găsește spațiu — la 16 martie 1928 — pentru un elogios și amplu comentariu semnat de Al. Kiriței-escu, care gira îndeobște cronica teatrală a foii. *„Este cea mai izbutită încercare cinematografică*

românească — atrăgea atenţia criticul — *un film în adevăratul înţeles al cuvîntului, putînd sta alături de oricare din producţiile marilor case occidentale. Un scenariu bine închegat..., episoade tratate cu gust şi înlănţuindu-se într-un ritm firesc şi spiritual, cîteva amănunte ingenios găsite şi de un efect comic sigur... D. Ion Georgescu, autorul scenariului, a interpretat cu o vioiciune marţială şi cu priviri moi, de amorezat, un rol de locotenent. ... Timică a fost o revelaţiune în arta mută, după cum, pe scena «Teatrului Nostru», ne-a amuzat pînă la lacrimi cu umorul său sec, condus cu o uimitoare simplicitate de mijloace, cu masca sa cînd aiurită, cînd hilară, cu gesturile-i sacadate...*"

Ne-am îngăduit un citat atît de amplu pentru că el ne arată, după mai bine de jumătate de veac, entuziasmul pe care i-l trezea *Maiorul Mura* unuia dintre cei mai exigenţi şi mai prestigioşi critici ai vremii şi într-o pagină de cultură unde mai semnau, cu regularitate, printre alţii, Ion Vinea, Perpessicius şi Mihail Sebastian. Un ziar specializat ca „Rampa" nu-şi drămuia, nici el, aprecierile: „«Maiorul Mura» *nu marchează un progres oarecare faţă de cel mai bun film românesc anterior, ci face de-a dreptul un salt enorm care-l scoate din faza încercărilor şi tatonărilor româneşti de pînă aici şi îl plasează direct între cele mai bune producţii similare străine...*"[29]

„*Cel mai bun film românesc de pînă acum...*", cum sublinia şi Jean Vulpescu în „Cine-Film" izbucnea pe ecranul unui cinematograf central — „Capitol" — scoţînd de pe afiş filmul lui Douglas Fairbanks *Cavalerul spadei*. Sala — ne spune presa timpului — fusese amenajată în stil românesc şi o „muzică specială" însoţea proiecţiile. Este probabil că afluxul de public a corespuns simpatiei manifestate de către critici. Totuşi, deşi Al. Kiriţescu conchidea încurajator, văzînd în *Maiorul Mura* „*o demonstraţie de artă care prezentată pe ecranele occidentului va însemna un succes sigur...*", deşi B. Cehan nu pregeta să elogieze în „Rampa" extraordinara intuiţie a lui Timuş, care „*îl destina să ajungă, dacă se va dedica exclusiv cinemato-*

grafului, unul dintre cei mai mari regizori mondiali..."[30] nici filmul n-a călătorit peste mări și țări, nici „marele regizor" n-a mai recidivat în vreo aventură cinematografică. Nu știm cît l-a costat pe Ioan Timuș experiența *Maiorului Mura*. Ceea ce se știe este că s-a întors, cuminți, în biroul său de avocat al primăriei, la slujba sa sigură, la procesele pe care, timp de cîteva luni, le tot amînase. Din echipă a rămas pe poziții, refuzînd cu îndîrjire să capituleze, doar... bravul locotenent Azureanu. Incurabil contaminat de arta umbrei însoțite cu lumină, „Georgescu-Film" își îndura, senin, patima, bîntuind, cu un nou scenariu foșnitor în buzunare, pe bulevardele orașului și — poate — rostindu-și cu un inspirat stoicism:

— *„Așa e viața!..."*

Suna ca un titlu de film posibil, ca titlul eternului film pe care se pregătea să-l facă. Fiindcă — spre norocul cinematografiei românești — Jean Georgescu nu putea trăi fără să viseze la fantasmele sale de care dorea să se elibereze, ca de o suferință vie, proiectîndu-le pe ecran...

XII

DON JUAN
de Alan CROSLAND (1894—1936)

S.U.A., 1926. *Scenariul:* Bess Meredith. *Imagine:* Hal Mohr. *Muzica de acompaniament:* William Axt, David Mendosa, Edward Bows; interpretează orchestra filarmonică din New York, dirijată de Henry Hadley. *Distribuția:* John Barrymore *(Don José* și *Don Juan)*, Mary Astor *(Adriana della Varnese)*, Myrna Loy *(May)*, Estelle Taylor *(Lucrezzia Borgia)*, Warner Olland *(Cesare Borgia)*, Montagu Love *(Donalti)*, Joseph Swickard *(ducele de Varnese)*.

DISTRIBUTORI !
DACĂ CREDEȚI CUMVA CĂ CINEMATOGRAFUL
A MAI FASCINAT LUMEA
AȘTEPTAȚI DOAR PÎNĂ LA 6 AUGUST,
CÎND WARNER BROS VA PREZENTA
VITAPHONE ! ! !
LA WARNER THEATER DIN NEW YORK,
împreună cu premiera mondială a lui
DON JUAN,
cu cel mai mare actor al lumii:
JOHN BARRYMORE
Costul biletului la premieră: 10 dolari.

Prețul biletului pe care-l anunțau uriașele afișe ce coloraseră zidurile orașului în vara anului 1926 nu era, de fel, derizoriu. Dar nici spectacolul companiei Warner nu era unul obișnuit! El era de fapt adresat în acea seară, cu satisfacție, trufie și nemărturisită emoție, marilor magnați ai industriei hollywoodiene. William Fox, Adolph Zukor, Otto Kahn, Lee Schubert, cele mai puternice personalități din lumea studiourilor traversaseră distanța Los Angeles—New York pentru a se afla în această seară fierbinte de august, aici, la Teatrul Warner din str. 42, singurul din lume echipat tehnic pentru a prezenta film „vitaphonizat"! Cum afișul o arăta deschis, premiera lui *Don Juan* nu publicului îi era rezervată, ci oamenilor de afaceri, căci ceea

ce ambiționau, de astă dată, să vîndă frații Warner era nu atît un film nou cît un nou procedeu tehnic.

Aparent, în fața teatrului domnea obișnuita febră a unei premiere cinematografice: mulțimi de curioși tălăzuind în spatele cordoanelor poliției, reporterii radioului „furînd" declarații invitaților de onoare, afișul lui *Don Juan* cu răsfățatul „monstru sacru" al „dinastiei" Barrymore zîmbind pe întreg frontispiciul clădirii. De fapt, mai toată lumea știa că, în acea seară, o companie al cărei deficit se ridica la trei milioane de dolari, își juca ultima carte. Unii, sceptici, vorbeau de cacialma. Alții, mînați de curiozitate, veniseră să aprecieze performanța tehnică...

La ora 20,30 fix, luminile au scăzut, cortina s-a tras în lături și pe ecran a apărut... Cine? Nu vreun obișnuit al camerelor de luat vederi, nu un actor, nici măcar un regizor și totuși o „vedetă" a Hollywoodului, deși obișnuită pînă atunci să se mențină în conul de umbră al cetății filmului: William Hays, tiranicul „țar al cinematografului", președintele Asociației producătorilor și distribuitorilor de film din America (M.P.P.D.A.). Figura sa gravă s-a apropiat de public pînă cînd gura i s-a văzut clar și pentru spectatorii de la galerie. Buzele gigantice ca niște secțiuni de conducte au vibrat și — minune! — din direcția ecranului s-a auzit, distinct, un uruit ca de motocicletă: William Hays își dregea vocea! Luînd o expresie emfatică, figura de pe ecran a început să rostească cuvinte care răsunau nazal, ca dintr-un gramofon cu arcul insuficient armat, distingîndu-se, totuși, limpede:

„*Nici o poveste scrisă vreodată pentru ecran n-a fost mai dramatică decît povestea ecranului însăși...*" — a început Hays și ochii săi bulbucați au privit o clipă publicul ca pentru a constata efectul pe care-l obținuse cu fraza aceasta atît de căutată și — trebuie s-o recunoaștem — fericit găsită! Dar covîrșitoarea majoritate a spectatorilor aflați atunci în sală nu recepta sensul vorbelor oratorului, nici măcar accentul său monoton din Middle West, ci, în exclamațiile de satisfacție și

uimire care nu mai conteneau, apreciau fascinați perfecțiunea coincidenței dintre sunet și mișcările buzelor. De altfel chiar William Hays își rostea discursul emfatic, rar, de parcă ar fi oferit o demonstrație de dicțiune.

— *„În seara aceasta* — continuă el — *marcăm un nou pas în povestea cinematografului. Cît de departe am avansat în numai 30 de ani, de la cele cîteva secunde de umbră ale unei dansatoare cu serpentină pînă la această primă demonstrație publică cu «Vitaphone», care sincronizează reproducerea sunetului cu cea a mișcării . . .*"[1] — se uimi, Hays, retoric.

MIELUȘELUL LUI MARY . . . Drumul fusese, firește, lung! Tatonările, experiențele, tentativele de a uni imaginea cinematografică și sunetul fuseseră nenumărate. Mary Pickford avea să lanseze chiar un savuros paradox, nu lipsit de semnificație: *„Ar fi fost mai logic ca filmul mut să se fi născut din cel sonor, și nu invers!"*[2] Pentru că, de fapt, cea dintîi imagine de film proiectată în istorie, fusese una sonoră! Și anume cea în care la 6 octombrie 1889, pe un minuscul ecran, W. K. L. Dickson își saluta patronul, reîntors în ajun din Europa, printr-un jovial și sonor *„Good day, Mr. Edison . . .* Sper că sînteți satisfăcuți de kinefonograf . . ."*

Prima imagine filmată din istorie fusese deci . . . un film vorbitor! Mai mult chiar, însăși înregistrarea imaginii animate a fost, în felul ei, o consecință a reușitei înregistrării sunetului, pentru că Thomas Alva Edison îi ceruse inventatorului său ceva „care să facă pentru văz, ceea ce fonograful face pentru urechi". Obiectivul lui Edison era nu atît să obțină fotografii mișcătoare, cît sunet vizibil. S-a păstrat pînă la noi unul din acești strămoși ai preistoriei cinematografiei în care Dickson, în plan secund, cîntă la vioară în fața „trompei" unui fonograf aflat în înregistrare, în timp ce, în prim plan, doi asistenți dansează pe melodia audibilă la

* Vezi *Vîrstele peliculei*, vol. I, pag. 19.

Kinefonograf. Documente de netăgăduit atestă că filmul sonor s-a ivit înaintea celui tăcut, așa cum înregistrarea sunetului însăși a apărut înaintea conservării imaginii.

Edison și-a înregistrat invenția fonografului său în decembrie 1877. Publicul cinefil cunoaște momentul, în bună măsură, datorită celebrului film *Edison the Man* (1940), în care rolul inventatorului era deținut de Spencer Tracy. Edison experimenta, pe atunci, o metodă automată de înregistrare a mesajelor telegrafice pe un disc de hîrtie asemănător discurilor noastre muzicale de azi. „*Capacitatea diafragmei de a prelua vibrațiile sonore mi-era cunoscută* — istorisea, mai tîrziu, inventatorul. *Făcusem chiar și o mică jucărie: cînd strigam într-o trompă, aceasta acționa diafragma și imprima o mișcare de rotație printr-un dispozitiv legat de o mică siluetă din hîrtie, reprezentînd un ins care tăia lemne. Dacă strigam «Mary avea un mieluțel», omul de hîrtie începea să taie lemne. Tot jucîndu-mă am ajuns la concluzia că dacă aș găsi un procedeu bun de înregistrare a reacției diafragmei, aș putea reproduce apoi acțiunea inițială, adică vocea umană...*" În loc să folosească un disc, ca pentru înregistrarea mesajelor telegrafice, Edison a avut ideea să experimenteze un cilindru moale. A strigat — ca Tracy în film — refrenul cu Mary și mieluțelul ei, iar mașina a reprodus, cuminte, sunetul captat. „*În viața mea n-am fost mai uimit...*"[3] mărturisea însuși inventatorul în memoriile sale.

Mai interesant este că ziariștii timpului au intuit imediat nu numai posibilitatea de a conserva, prin noul instrument, vocea umană, ci și comuniunea sunetului captat cu imaginea. Un comentator al revistei „Scientific American" nota, la 22 decembrie al aceluiași an 1877, că a devenit posibilă înfățișarea unor „fotografii stereoscopice de oameni iluștri în văzul unui public. Adăugați fonograful care le reproduce vocile și iluzia prezenței reale a cuiva va fi aproape desăvîrșită..."[4]

Din păcate, ulterior, Edison s-a descurajat neașteptat de repede în susținerea cercetărilor lui Dickson. Așa cum s-a mulțumit cu *kinetoscopul*,

care îngăduia unui singur spectator observarea unei imagini cît o carte de vizită, așa s-a declarat satisfăcut și cu „perfecționarea" acesteia sub forma *kinetophonului* care adăugase, pur și simplu, un fonograf, vechiului *kinetoscop*. Cele două mecanisme erau legate printr-o curea care le făcea să pornească și să se oprească simultan, iar imaginea putea fi auzită prin tuburi prinse în ureche. În vara lui 1895, bucureștenii erau invitați și ei să urmărească și să asculte „vederile" *kinetofonului Edison*, într-o sală a hotelului „Bristol" de pe bulevardul Academiei. Sunetul nu era însă decît un simplu acompaniament, un fundal pentru imagine și acest neajuns avea să se perpetueze decenii de-a rîndul, în nesfîrșitul lanț al tentativelor de a îmbina cinematograful cu fonograful.

Căci încercările de tipul acesta au fost fără număr, atît în Europa, cît și peste Ocean. Numai în perioada 1905—1914 sînt înregistrate peste o sută de brevete (din cinci sute de solicitări!), avînd toate, ca obiect, sincronismul filmului cu fonograful prin mijloace mecanice, electrice, pneumatice etc.[5] Încă în 1900, societatea Gaumont prezenta un „teatru-fono-cinema" în care proiectorul și fonograful erau conexate electric. În acest teatru „sui-generis" acceptase să apară, alături de numeroase vedete ale vremii, însăși Sarah Bernhardt (cu un monolog din *Hamlet*, în travesti). Metoda turnării anticipa *play-back*-ul de mai tîrziu. Ea începea cu înregistrarea discului, urmînd ca, apoi, interpretul să-și simuleze execuția în fața aparatului de filmat, ghidat, bineînțeles, de redarea înregistrării sonore. Prin 1910, programele „teatrului-fono-cinematografic" erau găzduite nu numai de către frumoasa sală „Olympia" din Paris, dar și de localuri din Londra, Berlin sau New York. În Anglia, de pildă, proiecțiile sonore Gaumont au fost întîmpinate cu un entuziasm fără precedent. Încă în februarie 1907, influentul ziar „Morning Post" atesta că *„mijloacele tehnice sînt foarte avansate față de ceea ce a fost văzut pînă acum, vocile auzindu-se tare și clar, iar sincronizarea e aproape* (sic) *perfectă"*[6] .Gaumont avea totuși o concurență

serioasă la Berlin, unde inventatorul Oskar Messters își brevetase, pe același principiu al asocierii dintre proiector și fonograf, *biofonul*, înregistrîndu-l, între alții, chiar pe Caruso.[7]

Era nevoie însă de un eșec atît de scandalos încît toată lumea să-și poată da seama că această cale nu putea oferi rezultate de perspectivă. Și eșecul l-a furnizat tot firma care întreprinsese primele cercetări, cea a lui Edison. Încercînd să-și relanseze, evident într-o formulă perfecționată, *kinetofonul*, casa Edison înregistra, în 1913, un ambițios spectacol teatral cu *Iuliu Cezar**. Premiera, la New York, a fost catastrofală! Sincronul s-a pierdut, publicul a fluierat cu furie, iar ziarul profesioniștilor, „Variety", a tras resemnat concluzia descurajantă: *„Filmele vorbite n-au succes"*.

Cam asta era, în definitiv, și situația! Cercetătorii perseverau în brevetarea invențiilor, deși publicul manifesta o generală indiferență față de ele, în timp ce realizatorii de filme îi creau limbajului vizual sintaxa, transformîndu-l într-o formă de expresie din ce în ce mai complexă și subtilă...

MUTUL VORBITOR De fapt chiar filmul mut nu era atît de mut cum ni-l închipuim noi azi! De la începuturile sale, cinematograful chemase în ajutor muzica. Inițial, doar pentru a acoperi zgomotul proiectorului și a însoți, ca în pantomimă, mișcarea tăcută a protagoniștilor; mai tîrziu, însă, pentru a sugera climatul acțiunii și, chiar, a acționa asupra sensibilizării spectatorului. Dacă pianistul, faimosul pianist, acompaniator fidel al ecranului, nu era decît o permanență a celor mai modeste săli de cinema, cele de elită adăposteau în fosa din fața ecranului puternice formații orchestrale. Și nu o dată, lansînd un film important, producătorii solicitau chiar unor compozitori de renume partituri speciale. Istoricii citează, îndeobște, cazul lui Camil Saint-

* După informația lui Jean Mitry; deși alte surse (Walter Kerr în *The Silent Clown*) vorbesc despre pasaje din opera *Boema*.

Saëns, care, în plină glorie, la 75 de ani, nu ezita, în 1908, să scrie o partitură pentru „filmul de artă" *Asasinarea ducelui de Guise*[8]. Cazurile erau însă mult mai numeroase şi ele ies la iveală abia în anii noştri, cînd cercetătorii — arhivişti şi muzicologi — au relansat numeroase asemenea partituri.

În cadrul manifestărilor Festivalului muzicii din toamna anului 1983, de pildă, Muzeul filmului german din Frankfurt a prezentat *Comoara* (*Der Schatz*) — un film uitat de Pabst — în sunetele simfoniei pe care Max Deutsch o compusese în 1923, ca acompaniament al filmului. Această muncă de reactualizare a unei partituri complet uitate s-a dovedit foarte delicată. Trebuia restabilit sincronismul între imagine şi sunet, deşi minutajul copiei cu inevitabile tăieturi şi nici viteza proiecţiei nu mai corespundeau. Totuşi, efortul s-a dovedit justificat, fiindcă publicul a putut descoperi nu numai o pagină muzicală inedită „de o generoasă inspiraţie şi invenţie orchestrală", cum scriau criticii, dar şi o formă inedită de spectacol, îmbinînd concertul „live" cu imaginea de pe ecran. De altfel asemenea evenimente melomano-cinefile devin mereu mai frecvente în ultima vreme, cu prilejul marilor manifestări culturale, fie ele festivaluri cinematografice sau muzicale. Au fost recuperate astfel muzica lui Giuseppe Becce la filmul lui Carl Froelich: *Richard Wagner*, (1913), cea a lui Gottfried Huppertz la *Cronica lui Grieschuss* de Arthur von Gerlach; celebrul *Nosferatu* al lui Murnau, subintitulat *O simfonie a groazei*, a fost reprezentat, în concert public, însoţit de muzica lui Hans Erdmann, după cum o altă „simfonie" cinematografică, cea a lui Walter Ruttmann — *Berlin, die Sinfonie der Grosstadt* — a fost reacompaniată de muzica originală a lui Edmund Meisel.

Firește că asemenea manifestări „cinematografico-filarmonice" necesită mari eforturi şi rămîn unicat astăzi, după cum în epoca mută sălile obişnuite n-ar fi putut beneficia de partituri în exclusivitate, pur şi simplu fiindcă nu dispuneau de formaţii orchestrale corespunzătoare. Pe de altă

parte, era imposibil ca studioul să elaboreze diferite aranjamente componistice pentru infinitele combinații orchestrale existente de la o sală la alta. Studiourile cinematografice au preferat, atunci, soluția editării unui soi de îndrumar conținînd indicații muzicale, notații ale atmosferei filmelor, sugestii despre repertoriul adecvat, uneori chiar precizarea momentului în care o ambianță muzicală ar trebui înlocuită cu alta.

Începutul în această direcție l-a făcut tot societatea Edison, în 1909, însoțindu-și producțiile cu indicații de acompaniament de genul: „trist", „vioi", „comic" etc. Un pas înainte a fost marcat odată cu editarea unor culegeri de teme adresate muzicanților de cinematografe, ce constau din sute de scurte fragmente cu titluri exprimînd tonalități de sentimente și atmosferă ca: „urmărire", „cai galopînd", „predestinare", „agitato-straniu" „agitato-dramatic", „lamentație" etc.

Dar, în afara orchestrei, patronii marilor cinematografe mai foloseau, ocazional, și echipe de zgomote. Chiar la noi, Ioan Massoff notează prezența, în 1907, la circul Sidoli din București, a unui „nou cinematograf" care se mîndrea cu reproducerea fonică a fenomenelor naturii, de la murmurul izvoarelor la vuietul cataractelor, de la șuierul vîntului la ropotul ploii.[9]. Cinci ani mai tîrziu, cu prilejul premierei de la Eforie a filmului *Independența României*, în spatele ecranului fusese instalată nu numai o fanfară, ci chiar o companie de soldați dotați cu arme de foc și cartușe oarbe, cu misiunea să dezlănțuie salve și urale în timpul proiectării secvențelor de asalt. Efectul a fost impresionant, publicul aplaudînd în delir.[10]

În Statele Unite și în occidentul Europei, sălile cele mai bine cotate foloseau, însă, nu echipe ocazionale de zgomote, ci adevărate orgi de sunete, complexe mecanice mînuite de operatori specializați. Peste Ocean erau denumite „traps" (capcane) și proveneau din culisele teatrelor, numai că fuseseră perfecționate de necesitățile mult mai variate ale ambianțelor necesare cinematografului. Au existat adevărați virtuozi ai acompaniamentelor de

zgomote, ca Lyman Howe, care dădea un relief atît de deosebit unor filme mai vechi încît, deşi le văzuseră deja, spectatorii reveneau să le cunoască în „interpretarea" sa. Chiar după apariţia primelor filme sonore, în septembrie 1927, revista bucureşteană „Cinema" publica un adevărat „reţetar" pentru obţinerea zgomotelor de ambianţă din care putem cita:

„Plesnituri de bici, sunet de zurgălăi, cîteva perechi de roţi plimbate în culise şi... trece diligenţa. Tropotul cailor se imită cu nuci de cocos tăiate în două care se aplică în cadenţă pe un corp tare, iar împuşcăturile cu un «trinigle» (un rînd de pistoale încărcate cu pulbere)... *Dar aceste maşini foarte costisitoare nu se pot utiliza la toate cinematografele. În special sălile de ultimă categorie se mulţumesc cu o măsuţă prevăzută cu o tablă ruginită, o sonerie, un fluier, un claxon de automobil, un pistol şi un paner plin cu cioburi, căci filmele comice care rulează în localurile ordinare consumă foarte multe farfurii şi geamuri... Aceste procedee* — conchidea reporterul — *nu sînt însă întrebuinţate în marile teatre cinematografice fiindcă sînt ridicole..."*[11]

Dar cercetînd mai adînc mărturiile istoriei, putem constata că, în toiul „Marelui Mut", cinematograful îşi permitea chiar... să vorbească! Folosirea unui actor în spatele ecranului sau a unui povestitor lîngă ecran a fost cea mai răspîndită formă de acompaniament nemuzical între 1905—1915. În Europa, prezentatorul (în sălile de joasă categorie, uneori chiar proiecţionistul) însoţea cu explicaţii derularea acţiunii filmului. În unele ţări din Extremul Orient, în Japonia de pildă, comentarea filmului devenise nu numai o adevărată artă, ci şi o demnitate socială. În marile cinematografe nipone, după ce fanfara îşi epuiza programul apărea, solemn, prezentatorul denumit *blushi*. Acesta lua loc cu impunătoare mişcări rituale, pe o platformă specială de lîngă ecran. Arta sa era atît de autonomă încît interpretarea dată unui film putea varia de la un *blushi* la altul! Se putea întîmpla chiar ca atracţia principală a spectacoloului să fie

nu filmul, ci *blushi*, retribuit, uneori, mai bine chiar decît vedetele peliculei. Distribuitorii erau, de altfel, interesați în această artă, fiindcă ea îi ajuta să economisească sumele necesare filmării insertu-rilor.[12]

Lipsit de pitorescul *blushi*-ului, Occidentul avea, în schimb, privilegiul unui alt gen specific, cel al „piesei filmate și vorbite" (*Talking Picture Play*). Spectacolul de acest tip era constituit nu numai de proiecția propriu-zisă, ci și de o trupă de actori, de regulă doi bărbați și o femeie, care susțineau partitura vorbită a personajelor de pe ecran. Moda aceasta, care a bîntuit și ea pînă pe la începutul primului război mondial, luase o asemenea amploare încît se citează chiar cazuri de filme special concepute cu dialog, redat după texte scrise, de către actori, în timpul proiecției. Procedeul fusese inaugurat, de fapt, chiar la izvoarele cinematografiei, de către Louis Lumière care, încă în 1895, cu prilejul Congresului Societății Franceze de Fotografie, filmase un dialog susținut de către ilustrul astrofizician Jules Janssen și de președintele „Foto clubului" Lagrange. A doua zi, congresiștii se amuzau urmărind proiecția acestei discuții în vreme ce, în spatele ecranului, autorii dialogului își debitau textul pe cît puteau mai sincron cu imaginea.

Aici era și marea dificultate, în acest sincronism mult dorit între imagine și sunet. Tocmai de asta nici n-a putut intra în grațiile publicului un procedeu hazardat ca „Talking Picture Play", deși se bucura de răspîndire. (Adolph Zukor mînuia, la un moment dat, nu mai puțin de 22 de asemenea echipe!) Soluția nu putea fi nici fonograful din spatele ecranului, nici echipa de actori. Trebuia găsit altceva, o asociere imagine-sunet atît de intimă încît să înlăture orice dereglare posibilă, un fel de „filmare" a sunetului, alături de imagine.

Se pare că primul care a avut ideea „fotografierii" sunetului pe aceeași peliculă cu fotogramele imaginii a fost un francez trecut prin școala lui Edison, Eugène Augustin Lauste. Vreme de cinci ani, între 1887 și 1892, Lauste fusese asistent al lui

Dickson în laboratorul din Orange-New Jersey, ocupîndu-se intens de cercetările în jurul kinetofonului. A trăit, desigur, regretul abandonării cercetărilor efectuate în laboratoarele Edison pentru perfecționarea proiecției animate și, în preajma începutului de secol, revenea în Franța. Cinematograful se dezvolta deja în albia trasată de Louis Lumière, cînd Lauste visa la un *„Fotocinematofon"* în care, alături de imagine, pe peliculă să fie înregistrat și sunetul. În septembrie 1904, realiza această performanță folosind o cameră cu gaz „König". Rezultatele nu-l mulțumeau, totuși. Prin 1910, stabilit la Londra, realiza primele înregistrări foto-electrice de sunet sincron pe care le găsea convenabile în fidelitatea redării. În anul următor se și grăbea să le prezinte unor industriași ai filmului american, dar atenția acestora fusese captată de experiențele lui Edison de redare a sunetului sincron pe disc, direcție care în scurt timp avea să se dovedească un impas. Așa încît, lipsit de mijloace materiale cum era, Lauste nu și-a putut continua cercetările, rămînînd în istoria cinematografiei primul care a imprimat sunet și imagine pe aceeași bandă, izbutind apoi să le și redea.

Cam în acel timp, îngrijorat de primejdia războiului iminent, guvernul țarist angaja un inginer polonez, specialist în telefonie, pentru a stabili legături radio între flotele din Baltica și Marea Neagră. Joseph Tykocinsky-Tykociner, format în laboratoarele din Statele Unite, și-a îndeplinit misiunea în mod impecabil, deși forțele creatoare ale imaginației sale erau orientate în cu totul altă direcție. Încă în 1896, după ce, într-o baracă, asistase la prima proiecție de film din viața sa, avusese ideea conectării diafragmei unui receptor telefonic la un aparat ce controla o sursă luminiscentă, pentru a înregistra apoi variațiile de intensitate ale luminii. În pragul secolului, tînărul cercetător dispunea deja de două tipuri de asemenea camere care imprimau sunetul. Ceea ce-i mai rămînea de făcut era doar sistemul de redare a acestuia, numai că, pentru confecționare, îi erau necesare două celule de seleniu, material rar și costisitor.

Timp de 20 de ani, Tykocinsky nu şi-a putut continua cercetările, fiindcă i-au lipsit... cele două celule de seleniu! La sfîrşitul primului război mondial, revenit în Statele Unite cu obsesia aparatului său, a izbutit să-l pună la punct în laboratoarele Universităţii din Illinois. În 1921, îşi termina primul film în care pista de sunet trecea chiar prin mijlocul fotogramei imaginii. La 9 iunie 1922, filmul lui Tykocinsky şi-a trăit premiera mondială, în marele amfiteatru al Universităţii. Pe ecran a apărut soţia inventatorului care a clătinat, graţios, un clopoţel, adresîndu-se apoi, încîntată, publicului: *„Aşa-i că l-aţi auzit?"*

Auziseră cu toţii nu numai clopoţelul, dar şi vocea de clopoţel a doamnei Tykocinsky! Succesul i-a dat curaj inventatorului care, ca atîţia alţii înaintea lui, a pornit plin de însufleţire spre Mecca cinematografiei. Magnaţii filmului l-au primit cu indiferenţă, iar industriaşii l-au refuzat. George Eastman, om de afaceri reputat pentru perspicacitatea sa, i-a replicat chiar: *„Nu dau doi bani pe o asemenea invenţie! Publicul n-o va accepta niciodată..."*[13] Astfel că, după ce mai bine de două decenii investise în invenţia sa energie şi fonduri, Tykocinsky a putut face bilanţul: ea îi adusese, cu totul, o sută de dolari onorariu din partea revistei „New York World" care-i solicitase o dare de seamă despre invenţie. Descurajat, inginerul şi-a lăsat baltă proiectul, apucîndu-se de lucrări mai banale, dar mai rentabile. Îl despărţeau mai puţin de cinci ani de momentul solemnului discurs al lui William Hays care evoca, pe ecran, dramatismul cuceririi sunetului. În retrospectiva sa, oratorul uita să pomenească, însă, şi despre mărginirea şi incompetenţa conducătorilor de industrie!

UN „CUCURIGU" ÎN PREMIERĂ MONDIALĂ

Cam în vremea în care în Illinois, Tykocinsky îşi filma soţia clătinînd, graţios, din clopoţel, în modestul local al unei foste florării din Babelsberg, trei tineri îşi amenajau, febril, un misterios laborator. Cum cartierul berlinez Babelsberg era faimos

datorită cetății filmului german UFA, nu-i de mirare că laboratorul celor trei ingineri — Hans Vogt, Joseph Masolle și Joseph Engl — era și el legat de cinematograf, de tendința acestuia spre sunet. Cei trei erau buni prieteni, vedeau evoluția filmului într-o direcție identică — înregistrarea optică a sunetului prin transformarea vibrațiilor electrice în vibrații luminoase — așa încît procedeul însuși și l-au intitulat, frățește, „Opera celor trei", traducîndu-l în greacă: „Tri-Ergon".

Bucurîndu-se de sprijinul financiar al trustului Lorenz A.G., grupul a pus la punct, în cîțiva ani, aparate și sisteme cu totul originale, inventînd tipuri de microfoane cu gaz, construind tuburi de amplificare a sunetului, elaborînd un sistem propriu de redare optică, concepînd pînă și procedee speciale pentru developarea peliculei sonorizate. La 26 februarie 1921, cu un an înaintea lui Tykocinsky, pe un mic ecran din laborator a avut loc primul spectacol „public": actrița berlineză Frieda Hintze a recitat poezia *Băiatul și trandafirul* de Goethe, în nemăsurata uimire a publicului. Ca primă urmare a succesului înregistrat, laboratorul a primit o clădire mai spațioasă și următorul spectacol, „Tri-Ergon" și l-a putut da un an mai tîrziu, însă la „Alhambra", sală centrală de pe Kurfurstendamm, bulevardul berlinez al cinematografelor. Programul dura, de astă dată, două ore, cuprinzînd prologul din *Paiațe* de Leoncavallo, o mică istorie a teatrului lui Plaut, recitări, numere muzicale de vioară, flaut și pian. A doua zi, prestigiosul „Deutsche Algemeine Zeitung" preamărea *„o filă de glorie a creației tehnice germane..."*

Dar cu tot succesul de public, cu tot sprijinul unanim al presei, „fila de glorie" amenința să fie efemeră, întrucît firma Lorenz își pierduse elanul finanțării. Societatea UFA, care avea opțiunea asupra procedeului, manifesta și ea ezitări îngrijorătoare.

În acest moment dificil pentru cei trei „ergonauți", un grup elvețian, societatea Heberlein-Iklé, le-a mai oferit o șansă providențială, punîndu-le la dispoziție un milion de franci pentru a

putea trece la realizarea unui lung-metraj sonorizat. „Tri-Ergon" dorea de astă dată o producție care să poată dovedi că sistemul său putea capta și reproduce fidel nu numai sunetul instrumentelor muzicale, nu numai voci umane, ci și infinita varietate a zgomotelor naturii. Iată de ce și-au intitulat ei filmul, încredințat regizorului Guido Bagier, tocmai *Viața la țară*. În laboratorul „Tri-Ergon" a fost adusă o uriașă grămadă de gunoi, în care au început să scurme tot felul de orătănii, printre care și un cocoș al cărui cucurigu umplea studioul de sonorități rustice. Capricios ca orice vedetă sau intimidat, poate, de lumina orbitoare a reflectoarelor, cocoșul arbora o tăcere plină de demnitate interioară de fiecare dată ce aparatele de imagine-sunet intrau în funcție. Degeaba era pîndită cu emoție orice zvîcnire a gușei sale; cocoșul prefera o discreție absolută! În desperare de cauză, regizorul a avut o idee salvatoare. Platoul a fost cufundat, o vreme, în întuneric, pentru ca apoi pe cerul de carton să se arate zorii, găinile să-și recapete, ca prin farmec, graiul, iar cocoșul, cocoțat pe promontoriul unei grămezi de băligar, să-și sloboadă chemarea cît îl țineau puterile, mîndru că era primul exemplar din istoria galinaceelor care-și făcuse auzită vocea pe platoul de turnare a unui film sonor. Patru ani mai tîrziu, Al. Jolson n-avea să fie mai puțin emfatic, la debutul său!...

Scenariul prevedea, ca, după acest istoric cucurigu, de casa țărănească să se apropie un drumeț, anunțat încă de departe prin cîntecul său. Secvența punea o problemă tehnică dificilă, fiindcă numai relieful apropierii treptate a acestei voci putea demonstra calitatea procedeului de înregistrare. Scena apropierii drumețului a fost repetată de nenumărate ori, pînă ce înregistrarea a fost considerată satisfăcătoare, iar clopoțeii cirezilor de oi răsuna întocmai ca pe poienile întinse ale Bavariei.

La 24 septembrie 1923, în aceeași sală Alhambra, *Viața la țară* se confrunta cu publicul. Firește, era departe de a se compara cu capodoperele epocii, cu cele ale lui Murnau, Lang și Lupu Pick,

dar era primul film vorbitor din lume şi săptămîni de-a rîndul a rulat cu casa închisă. Momentul ar fi putut fi unul de răscruce: un cinematograf european, cel german, depăşea din punct de vedere tehnic industria filmului american. Din nefericire, UFA continua să ezite! Era probabil descurajată de imensele investiţii necesare adaptării sălilor de proiecţie imperativelor cinematografului sonor, cheltuieli care, în mod fatal, după mai puţin de cinci ani, nici n-au putut fi evitate, doar că au fost făcute în beneficiul industriaşilor americani.

La sfîrşitul anului 1923, se consuma inevitabilul epilog al aventurii „Tri-Ergon": reprezentanţii germani, resemnaţi, traversau Oceanul pentru a încerca să-şi vîndă procedeul capitalului american. Degeaba îi sfătuise Oskar Meisster, părintele *„Biofonului"* de odinioară, să nu-şi înstrăineze invenţia, degeaba îi avertizase el că ineluctabila revoluţie tehnică bate la uşă; cum UFA n-avea curaj să preia cercetările, cum cei trei inventatori nu dispuneau de mijloacele necesare lansării sistemului, cinematograful german, aflat la apogeu, rata o mare şansă de supremaţie tehnică. Brevetul „Tri-Ergon" era achiziţionat, în 1925, cu 60 000 de dolari de către casa americană „Fox". În 1928, UFA se va strădui, zadarnic, să-l răscumpere. Era prea tîrziu!...

Cît despre cumpărător, William Fox era un tip întreprinzător. Trecînd prin Londra, el alătura brevetului „Tri-Ergon" şi licenţa procedeului lui Lee de Forest. Acesta din urmă nota şi el, în 1921, în jurnalul său: *„Am izbutit azi primul meu film vorbit. M-am filmat pe mine! Din păcate am vorbit prea tare şi, cum nici lumina n-a fost pusă corect, n-a ieşit mare lucru. Dar l-am făcut! În ciuda greutăţilor, în sfîrşit l-am făcut..."*[14]

De Forest descoperise soluţia amplificării sunetului înregistrat într-un tub conceput iniţial pentru a perfecţiona sistemul recepţiei de radio. Prin intermediul *fonofilmului* său înregistra şi el, în 1923, cîteva scurt-metraje muzicale, filmînd nu numai marile vedete de pe Broadway — între care Eddie Cantor şi Fanny Ward —, ci şi pe însuşi

președintele Coolidge ținîndu-și un discurs. Creatorul *fonofilmului* a așteptat și el, optimist, ca atîția alții să-i fie supralicitată invenția de către magnații studiourilor. Aceștia au venit, au văzut programul, și au plecat fără să manifeste vreun interes. E semnificativ că Fox, care l-a cumpărat totuși, l-a întîlnit la Londra, nu în Statele Unite. Și Fox se grăbise să-l cumpere fiindcă simțea plutind în aer amenințarea . . .

„CÎND AUZI DE FILM SONOR, FUGI CÎT TE ȚIN PICIOARELE!"

De prin 1924, rețetele cinematografelor americane începuseră să scadă vertiginos. Cele mai fastuoase superproducții nu mai stîrneau curiozitatea de odinioară și însuși cultul starului părea să se clatine. Pentru a atrage totuși publicul, filmele erau încadrate între prezentări scenice costisitoare: prologuri, reviste, balete, numere de music-hall în complexul cărora proiecția cinematografică propriu-zisă ajungea adesea pe plan secund. Cercul vicios era adîncit de faptul că acea parte a publicului care prețuia filmul ocolea „salata" revuistică, după cum, pe de altă parte, cheltuielile enorme îi ruinau pe proprietarii independenți care nu mai puteau suporta și locația peliculei și costul spectacolului teatral. Răspîndirea radioului agrava și mai mult criza. În seara transmisiei radiofonice a meciului de box dintre Jack Dempsey și Gene Turney, sălile de cinema au fost aproape pustii.[15] Era evident că prea multă lume începuse să se pasioneze pentru sunet.

Șovăiala magnaților filmului în fața inevitabilei revoluții tehnice era totuși explicabilă datorită unor multipli factori de descurajare: mai ales eșecurile din trecut care se dovediseră adevărate catastrofe financiare. Chiar în 1929, cînd „jocurile" fuseseră definitiv făcute, o revistă europeană din cele mai serioase[16] încă se mai putea întreba: „*Cît timp au supraviețuit în trecut filmele sonore? Cît timp ar putea dura azi moda filmelor vorbitoare?* . . . " Și se mai ridicau, puzderie, încă multe alte întrebări cu răspuns la fel de neclar: „*Ce se va*

întîmpla cu milioanele investite în filmul mut? Care va fi destinul vedetelor acestuia, în care fuseseră investite capitaluri însemnate? Cine va finanța studiourile de sunet necesare? Cine avea să echipeze cinematografele?"

În timp ce directorii studiourilor își puneau, șovăind, întrebări tulburi, laboratoarele lucrau totuși fără răgaz, presimțind viitoarea competiție. Între acestea, cele ale companiilor „General Electric" și „Bell" se concentraseră pe vechea, „clasica" variantă a „mariajului" dintre proiector și fonograf. În 1924, cele două companii au invitat marile case hollywoodiene la o demonstrație de film sonor. Au fost prezentate scurt-metraje documentare și muzicale, reacția invitaților rămînînd cea obișnuită: politicoasă, dar rezervată.

Warner Bros, o societate mai slabă din punct de vedere financiar, lipsea, nu fusese socotită demnă de a fi invitată, poate pentru că toată lumea o știa în pragul falimentului: la ultimul bilanț înregistra un deficit de trei milioane dolari. Harry, Jack, Sam și Albert — frații Warner — erau, însă, trecuți prin ciur și prin dîrmon. În pragul secolului XX, se ocupaseră cu modeste vînzări de velocipede; prin 1903 plimbau prin America o copie ferfenițită a *Marelui jaf al trenului* de Edwin S. Porter. Cinci ani mai tîrziu, mai urcau o treaptă, beneficiind de o întreagă rețea de distribuție cinematografică pentru care, ulterior, dovedeau ambiția de a-și produce singuri filmele. Președintele societății, Harry, era și cel mai vîrstnic dintre ei, împlinea 45 de ani în 1926. Jack era directorul general al studiourilor. Albert și Sam aveau și ei un cuvînt de spus în această afacere de familie, dar cel hotărîtor îi revenea întotdeauna lui Harry.

În fața creșterii popularității emisiunilor de radio, Warnerii cumpăraseră și ei, prin 1924, echipamentul unui post falimentar pe care tocmai și-l instalau în studio, cu asistența unui inginer radiofonist trimis de „General Electric". În timpul lucrărilor, acesta se împrietenise cu Sam și, într-o zi, i-a vorbit despre demonstrațiile de film la care

asistase în laboratoarele din New-York, în care vedea viitorul de aur al cinematografiei.

„— *Ben*, a replicat, cuminte, mezinul Warnerilor. *Îţi baţi gura de pomană! Noi am învăţat că un film vorbitor este ceva de care trebuie să te îndepărtezi cît te ţin picioarele . . .*"

Dar celălalt, zelos comis-voiajor al mărfii trustului său, i-a replicat că asemenea „maxime" sînt valide doar în raport cu vechile sisteme . . .

„— *«Kamerafon» . . . «Kinetofon» . . . alea-s antichităţi. Ceea ce am izbutit noi de data asta e cu totul altceva. Funcţionează ca un aparat de radio, înţelegi? Din chestia asta pot ieşi mai mulţi bani decît aţi văzut voi toată viaţa . . .*"

În faţa acestui ultim argument, Sam Warner n-a mai rezistat. Cîteva zile mai tîrziu era la New York, în laboratoarele „Bell", unde privea şi asculta cu ochi măriţi de uimire, ca un puşti aflat pentru prima oară la iarmaroc, o peliculă „Vitaphone". Înregistrarea îi părea clară, iar efectele de un perfect sincron. Reîntors la Hollywood, s-a dus glonţ în biroul lui Harry care avea controlul asupra tuturor fondurilor societăţii. Dar cînd a auzit despre ce-i vorba, fratele cel mare l-a privit pe mezin ca prin sticlă:

„— *Sam*, i s-a adresat el. *Ştii foarte bine că un film vorbitor este ceva de care trebuie să fugi cît te ţin picioarele . . .*"

Harry ştia ce spune, avea experienţă. După cum a dezvăluit, în 1983, la Paris, Lillian Gish, el asistase încă în 1921 la eşecul primei producţii vorbitoare a lui Griffith *Strada viselor* (*Dream Street*). Proiecţia se desfăşura într-una din cele mai selecte săli de pe Broadway. Town Hall şi Lillian afirmă că, la sfîrşit, Griffith ar fi conchis:

„— *Asta-i curată sinucidere! Sînt pe cale să-mi pierd publicul care nu ştie engleza . . .*"

Aşa că ar fi renunţat la banda sonoră, difuzînd *Strada viselor* ca film mut. Probabil însă că nu numai calculul pierderii publicului l-a determinat la aceasta. cît mai ales imperfecţiunea sistemului de sonorizare. Or, — adaugă Lilian Gish — *printre martorii experimentului se afla şi Jack Warner!*"[17]

Șase ani mai tîrziu, el nu dorea să repete eroarea unui falit ca Griffith. Pentru o societate care, oricum, agoniza ar fi fost o nebunie să investească bani împrumutați într-o aventură eșuată în atîtea rînduri. De dragul mezinului a mers, totuși, în laboratoarele Bell, unde a privit impenetrabil proiecția. Ulterior a recunoscut că experiența l-a cucerit, dar, adăuga el:

„— Nu voi fi atît de stupid încît să fac filme vorbitoare! Toți cei care au încercat și-au pierdut banii. Voi folosi instalația în alt scop: ca acompaniament muzical pentru filmele noastre."[18]

De fapt, Harry Warner se gîndea încă mai departe de „filmele noastre". Altfel de ce ar fi achiziționat el nu numai licența sistemului „Vitaphone", ci și dreptul de a-l sublicenția altor societăți cinematografice? Dar înainte de a vinde instalații trebuiau să realizeze o demonstrație profesională convingătoare a virtuților sistemului de sonorizare. Benzile realizate de „General Electric" și „Bell" păcătuiau prin îngustul lor caracter experimental. Frații Warner s-au gîndit imediat la un mare spectacol muzical deschis publicului larg a cărui presiune să forțeze mîna oamenilor de afaceri. Tactica era inteligentă, deși riscantă. Dar firma era, oricum, în pragul falimentului! „Vom angaja cei mai mari cîntăreți din țară, cea mai mare orchestră simfonică . . ." — perora dezlănțuit Harry. De fapt, pentru prima parte a programului, el premedita un spectacol de numere muzicale, asemănător celor organizate deja, pe viu, de patronii cinematografelor. Dar cuprinzînd asemenea nume, cu care nici o sală americană n-ar fi putut rivaliza.

Ce patron de sală și-ar fi putut permite să angajeze, de pildă, orchestra filarmonică din New York cu întregul ei efectiv de 118 instrumentiști? E drept că, după premieră, Harry Warner avea să admită că folosise numai 80 dintre ei, dar asta numai fiindcă specialiștii în înregistrări descoperiseră că dacă înghesui prea mulți muzicieni într-o încăpere, calitatea sunetului are de suferit. Și „încăperea" s-a dovedit într-adevăr o problemă dificilă. Studiourile „Vitaphone" erau complet

nesatisfăcătoare. Cum dedesubtul lor se afla linia trenului aerian, acele de înregistrare zvîcneau la fiecare cîteva minute. Fiindcă studiouri izolate fonic nu fuseseră concepute încă, echipa „Vitaphonului" s-a refugiat îndărătul zidurilor vechi dar solide ale Operei din Manhattan, renumită pentru buna ei acustică. Au apărut însă noi dificultăți. Aproape de localul Operei se construia un tunel al metroului. Explozii imprevizibile provocau adevărate unde de șoc care ba făceau să vibreze aparatul de filmat, ba făceau ca acul de înregistrare să sară din șanțul său.

Dar cea mai mare rezistență o opuneau procedeului „Vitaphone" nu condițiile exterioare, ci însuși aparatul de filmat. S-a dovedit imediat că acționarea manuală a acestuia — generală, pînă atunci — nu-i putea menține viteza perfect constantă, corespunzătoare necesităților sincronizării cu discul. Au fost proiectate, apoi, aparate acționate prin motor, numai că zgomotul acestuia era captat de microfoane. Tehnicienii au ripostat creînd, o cabină care să-l izoleze fonic, dar în felul acesta a fost pierdută, și încă pentru multă vreme, mobilitatea camerei de luat vederi. Pînă și reflectoarele emiteau sunete care interferau înregistrarea; și atunci Murphy, electricianul șef al Warnerilor, a venit cu ideea de a înlocui vechile proiectoare, prin lămpi incandescente. Ceea ce avea să aducă noi consecințe tehnice, făcînd posibilă folosirea peliculei panchromatice, dar și dispariția pentru mai bine de un deceniu a posibilității filmărilor în profunzimea cadrului.

Totuși, pas cu pas, inconvenientele tehnice erau anihilate și, chiar în acest teritoriu virgin, se înainta cu pași rapizi. Pentru programul de numere muzicale fuseseră înregistrați, în condiții acceptabile, celebrul violonist Efrem Zimbalist, Martinelli, tenor al operei Metropolitan (cu o arie din *Paiațe* de Leoncavallo), Anna Case — „favorita caselor regale din Europa", precizau afișele —, într-o îndrăcită „fiesta" mexicană, secon-

dată de un grup numeros de dansatori cu castaniete; Marion Tolley, răsfățată vedetă a operei new-yorkeze executa o arie din *Rigoletto*, iar Misha Ellman, „cunoscut tuturor bărbaților, femeilor și copiilor care iubesc muzica", înregistrase, la violoncel, o piesă de Dvorjak.

Mai rămînea doar de stabilit care să fie cea de-a doua parte a programului, lung-metrajul a cărui acțiune avea să fie acompaniată de o orchestră înregistrată prin sistemul „Vitaphone". Harry nici n-a trebuit să caute prea mult. Studiourile Warner mai dispuneau după 1925 doar de două vedete: cîinele „minune" Rin-Tin-Tin și John Barrymore, unul dintre prinții scenei americane, încoronat „rege" al ecranului. Coborînd din două prelungi dinastii actoricești — Barrymore și, după mamă, Drew — jucase în teatru *Hamlet* și *Peter Ibbetson*, pentru ca apoi să înceapă o prestigioasă carieră cinematografică. În 1926 tocmai apăruse în Ahab din *Mobby Dick* (The Sea Best), în care critica salutase, cu fervoare, capacitatea sa unică de a marca degringolada fizică și spirituală a unui tînăr îmbătrînit prematur de încercările vieții. Cineva a avut atunci ideea să-i propună... să se joace pe sine! Nu, nu chiar un film autobiografic, dar un personaj fascinant, arogant și libertin, care-i semăna perfect: Don Juan.

IDEALUL LUI DON JUAN

John Barrymore se știa uluitor de frumos, considerat de mulți drept cel mai mare actor american al tuturor timpurilor, irezistibil (în filmele sale, după cum calculase pedant revista „Variety", aplicase sute de sărutări înfocate celor mai tulburătoare frumuseți feminine ale Hollywoodului!) — cine i-ar mai fi putut, oare, rezista?... Era pe cît de seducător, pe-atît de insolent și cinic. Cînd în 1926 ziariștii l-au întrebat cu ce mobiluri estetice se apropie de *Don Juan*, ce anume dorește să facă din el, John Barrymore a răspuns sec: *„Să fac bani!"*

Exagera, firește! Era un actor ambițios și dacă-și dorea ceva, abordînd acest personaj mitic, era să mai umbrească gloria rivalului său Fairbanks. După lunile monotone petrecute pe puntea balenierei din *Moby Dick*, ar fi vrut acum să călărească sub cerul liber, să escaladeze ziduri și balcoane, să dueleze acrobatic, să îmbrățișeze fete înfiorate numai de apropierea lui și mai ales să zîmbească, să zîmbească cît mai mult, poate prea mult, uitînd de chipul mohorît al căpitanului Ahab.

Scenaristei Bess Meredith încercarea îi surîdea din cu totul alt punct de vedere. Fostă actriță, convertită la uneltele scrisului, ea avea ambiția să reînvie străvechiul mit într-un spectacol cinematografic strălucitor în ritm și fast. Nu-și dorea abordări filosofice, nu tindea să evoce mitul puterii demonice a cărnii, ca la Tirso de Molina, nu aspira către cinicul senzual însuflețit de romanticii francezi, nici măcar spre acea polemică reprezentare a bucuriei zănatice de viață care refuză orice prejudecată, caracteristică don Juaniior moderni, deși o viziune modernă, dar freudiană a personajului exista, — moda tocmai bîntuia în America — sursa amoralității personajului fiind atribuită unui complex al copilăriei frustrate.

Autoarea imagina un prolog în frageda copilărie a lui Don Juan, în care acesta era martorul nefericitei clipe cînd tatăl său, Don Jose, descoperă un intrus în iatacul mamei sale. După ce-și zidea de viu adversarul, în fața copilului cu ochi scăldați în lacrimi, don José o izgonea, fără cruțare, pe vinovată. Cinci ani mai tîrziu, împotmolit într-o viață de desfrîu, înconjurat de curtezane era înjunghiat de una dintre ele în văzul fiului său. Muribund, don José nu uita să-i transmită, cu ultimele puteri, drept testament, urmașului, o singură învățătură: *„Să nu-ți dăruiești niciodată inima femeilor. Du-te în lume, ia-le dragostea, dacă-ți produce plăcere, dar zîmbește apoi, și uită . . .“*

Evident că Don José era, ca și tînărul Don Juan din episoadele următoare ale filmului, un rol scris tot pentru „Don" Barrymore. Actorul miraculos care uimise lumea, încă de la debutul său cinematografic (în 1921), prin capacitatea sa de a trece, fără absolut nici un machiaj, din dr. Jeckyll în Mr. Hyde, iubea pătimaș compozițiile. Îi plăcea, firește, să-l înfățișeze întîi pe bătrînul Don José și apoi, reîncărcat de magnetismul tinereții, să redea dezlănțuita existență a răzbunătorului său fiu și convertirea sa la dragoste. Căci acesta urma să fie destinul eroului lui Bess Meredith: dacă tatăl își repudia dragostea îndreptîndu-se spre libertinaj, virtutea unei fecioare avea să-l răscumpere pe fiu pentru iubire.

În acest scop, ambițioasa scenaristă renunța la personajele care-l secundau, prin tradiție, pe Don Juan: la dona Anna, la frumoasa Dolores, și sumbrul comandor. Ambianța tradițională — spaniolă — era aici și ea sacrificată, doamna Meredith expediindu-și eroul în Cetatea Eternă. La drept vorbind, lord Byron îl trimisese chiar mai departe, pînă la Constantinopole, apoi la Petersburg, în brațele fierbinți ale Ecaterinei a II-a, ba chiar și la Londra epocii regenței. Bess Meredith nu-i cerea lui Juan să emigreze în Statele Unite, ci se mulțumise să-l arunce în vălmășagul Romei stăpînite de clanul Borgia. Era un evident pretext de intrigi demonice, de situații aventuroase și de montare fastuoasă, puse, cu profesionalitate, în valoare, de către regizorul Alan Crosland.

Notoriu în întreaga Europă pentru aventurile sale galante, tînărul Don Juan se stabilește, așadar, la Roma, într-un palat din care inocența, odată intrată, n-ar mai putea ieși în ruptul capului. Starea de spirit a eroului și dibăcia sa în a-și mînui legăturile amoroase sînt demonstrate într-o secvență în care jonglează literalmente cu ultimele sale cuceriri: soția, amanta și nepoata ducelui de Margoni. Prinzînd de veste, puternicul demnitar bate, turbat, la poarta reședinței seducătorului, dar acesta îl convinge că geloasa ducesă, care bănuia legătura nelegiuită a soțului cu Imperia, i-a atras pe amîndoi,

pentru a-i pierde, tocmai în palatul său. Cu sufletul plin de recunoştinţă, ducele de Margoni se salvează, iar Don Juan se întoarce liniştit la complicatul său divertisment de alcov.

Dar, iată! Auzind de sosirea sa la Roma, însăşi Lucrezzia Borgia îi trimite vorbă să se prezinte neapărat la Palazzo Santa Maria. În drum spre reşedinţa familiei Borgia, Don Juan găseşte timp să se hîrjonească cu May, camerista acesteia, în rolul căreia debuta o frumuseţe răpitoare, Myrna Loy. Dar, la recepţie, uită de întîlnirea pe care i-o acordase Lucrezziei, atenţia fiindu-i captată de o tînără fermecătoare, Adriana della Varnese. Cum în timpul ospăţului face să eşueze tentativa lui Cesare Borgia de a-l otrăvi pe tatăl Adrianei, ia privirile pline de recunoştinţă ale inocentei fete drept o invitaţie. Şi în timp ce Lucrezzia îl aşteaptă nerăbdătoare, Don Juan escaladează balconul Adrianei pătrunzînd în dormitorul acesteia. Luată prin surprindere, fecioara refuză avansurile pasionale ale rafinatului amorez şi, în urma persuasiunii sale, îşi pierde cunoştinţa. Dar această primă înfrîngere reprezintă pentru marele cuceritor momentul fericit în care simte în inimă, dulcele ghimpe al iubirii. Reîntîlnind-o, mai tîrziu, pe Adriana în grădina castelului, unde este dispusă să-l asculte, Don Juan îi mărturiseşte: *„Mi-ai insuflat o nouă credinţă, cea în femeia înger. Ajută-măl Vreau să mă convertesc la această religie . . .“*

Pusă mult prea curînd la încercare, noua credinţă a lui Don Juan se dovedeşte, însă, destul de şubredă. El o va surprinde pe Adriana, plimbîndu-se pe terasă, alături de unul dintre protejaţii familiei Borgia, sceleratul Donatti. Fără să înţeleagă că fata e constrînsă să-l ia pe acesta de soţ pentru a salva viaţa tatălui ei, Don Juan îşi reia cu frenezie traiul său de libertin.

În rolul Adrianei, juca Mary Astor, actriţă pe care cinefilii epocii noastre o pot întîlni, la Cinematecă, în *Şoimul maltez* (1941), complotînd împotriva lui Bogart sau în roluri de mamă posesivă şi alcoolică ca în *Stranger in my Arms* (1962). În *Don Juan,* însă, vedeta era la apogeul strălucirii

ei, deşi abia împlinise 20 de ani, după ce cu şase ani în urmă fusese descoperită de producători ca laureată a unui concurs de frumuseţe. Avea o fragilitate de ingenuă dezarmată, care-i dădea tot farmecul şi... un contract cu casa „Warner" care a făcut să fie distribuită în rolul Adrianei, deşi Barrymore insistase ca acesta să-i fie atribuit lui Dolores Costello. Ce se întîmplase? Mary era prietena intimă a lui Barrymore de care acesta se cam plictisise şi dorea să se debaraseze. Nefericita ingenuă nu bănuia nimic despre sforile trase în culise, în această chestiune era chiar mai inocentă decît personajul ei. Ajungînd pe platou, la primul tur de manivelă, i-a descoperit — pe John şi pe Dolores — stînd pe scaune unul lîngă altul, cu capetele apropiate, şoptindu-şi şi rîzînd, exact aşa cum obişnuiau să stea, ea cu John, numai cu cîteva săptămîni în urmă, aşteptîndu-şi filmarea. Decepţia i-a fost atît de mare încît după jumătate de secol mărturisea: *„Toate speranţele şi visele mele au murit atunci. Şi nu mai doream decît să mor alături de el!..."*[20]

Suferea, îşi ura partenerul, dar era actriţă, şi pe ecran publicul n-a remarcat altceva decît ceea ce trebuia să vadă: dragostea plină de dăruire şi credinţă a Adrianei pentru rătăcitul ei Don Juan. Care, purtat de dorinţa de răzbunare, se împleticea într-un triunghi amoros cu deznodămînt tragic: surprinsă de bărbatul ei, alături de legendarul cuceritor, soţia infidelă îşi lua viaţa, iar soţul care-şi pierduse minţile era tîrît, în dangătul clopotelor, la închisoare. Cît despre clopote, ele vesteau nunta Adrianei. În timp ce Donatti venea să-şi ia mireasa, Juan îi sărea în întîmpinare provocîndu-l la duel. După o spectaculoasă întîlnire de scrimă pe treptele palatului, eroul îşi înlătura rivalul, dar era trimis în temniţă de Borgia. Şi astfel, în timp ce Don José zidea de viu pe amantul soţiei sale, Don Juan se lăsa zidit de viu din iubire.

Numai că în muceda celulă în care e captiv, atenţia îi e atrasă de un ritmic ciocănit în piatră. Curînd o lespede e dată la o parte şi Juan se tîrăşte, printr-o galerie îngustă, în celula alăturată.

Oroare! În ea nimerește peste soțul nebun care abia așteaptă să se răzbune. Dar, prin zidul deja slăbit, izbucnesc apele Tibrului și, înotător expert, Don Juan evadează, îl înfrînge pe Borgia, salvînd-o pe Adriana. În secvența finală, eroul galopa pe un cal alb, strîngîndu-și în brațe iubita, către un fastuos apus de soare, către paginile altor legende...

FRAȚII WARNER SÎNT OPTIMIȘTI!

Filmul lui Alan Crosland era terminat fără ca cineva să bănuiască faptul că va fi ales pentru a demonstra, primul, avantajele acompaniamentului orchestral înregistrat sincron. Alegerea era firească, *Don Juan* fiind în acel an producția cea mai importantă a studioului. În realizarea ei, se investise deja o jumătate de milion de dolari. Pentru sonorizare au mai fost adăugate încă două sute de mii, făcînd din *Don Juan* cel mai scump film american al anului. Pentru compunerea partiturii a fost angajat un brelan de muzicieni: William Axt, David Mendosa și maiorul (!) Ed. Bows. Ultimii doi au avut cariere efemere; Axt însă, care mai scrisese și înainte partituri de acompaniament pentru lansarea unor filme ca *Parada cea mare* sau *Ben Hur*, a marcat, în felul său, o cotitură istorică, pentru condiția de compozitor la Hollywood, dobîndind primul contract permanent cu un studio.

Cei trei muzicieni și-au început lucrul prin vizionări repetate ale filmului, familiarizîndu-se cu caracterele acestuia, cu scenele și stările de spirit pe care ar fi trebuit să le tălmăcească sau — încă nu era clar! — să le sublinieze în partitură. Au măsurat fiecare cadru cu cronometrul și, după aceea, și-au scris muzica pe care i-au înmînat-o apoi lui Henry Hadley, dirijorul orchestrei filarmonicei din New York. La rîndul său, și acesta a început prin repetate vizionări ale imaginei. Repeta cu întreaga orchestră partitura în timp ce, pe un ecran din spatele acesteia, urmărea derularea scenelor subordonînd frazarea muzicală, ritmului filmului. Între timp în studio fuseră aduse grelele discuri metalice pe care aveau să fie încrustate striațiunile

sunetelor. Tehnica își epuizase misiunea. În primplanul experienței „Vitaphone" se ridicau, din acest moment, necunoscute de ordin estetic.

„Am ascultat după-amiaza trecută, la Manhatan Opera House, filarmonica din New York imprimînd partitura lui «Don Juan» — scria un reporter, traducînd nerăbdarea cu care era așteptată confruntarea spectacolului „Vitaphone" cu publicul. *Va fi una dintre cele mai bune interpretări ale uneia dintre cele mai bune partituri compuse vreodată pentru a acompania un film. «Warner Bros» și «Vitaphone» sînt pe cale să înscrie un mare capitol în istoria cinematografiei . . .*"[21]

Dacă nu chiar un capitol, era cel puțin o nouă pagină importantă de istorie! Avînd pentru prima oară posibilitatea unui sincron perfect între imagine și muzică, chiar și în ce privește unele cadre-*flash* care nu durau mai mult de 3—4 secunde, autorii partiturii își puteau îngădui unele experiențe estetice pe care tehnica nu le permitea pînă atunci. Ei au pornit prin a stabili teme corespunzătoare principalelor caractere ale filmului. Adriana și Lucrezzia erau însoțite, fiecare, de motive melodice distincte, primul — melancolic, celălalt — seducător, dar sinistru. O temă sumbră era folosită, incriminativ, pentru familia Borgia, un marș strălucitor însoțea desfășurările de trupe sau scenele de duel.

Dar ceea ce aducea, cu adevărat nou, partitura era tratarea dramatică a muzicii și nu se știe nici azi, dacă aceasta era rodul concepției compozitorilor sau cea a unui om de cinematograf care primea, în sfîrșit, prilejul să amplifice expresia imaginii cu cea a muzicii. Marșul, de pildă, era utilizat în scena izgonirii din palat a soției necredincioase, din prolog, într-un contrapunct ironic. Juan escalada balconul Adrianei însoțit de o temă a desfrîului; cînd lua, însă, în brațe fata leșinată firul melodic era substituit de un motiv romantic sugerînd înfiripărea unei iubiri. Și mai complex era tratată secvența următoare în care, aflat pe balcon alături de Lucrezzia, Juan o zărea pe Adriana. Cum scena e lipsită de titluri, muzica

e cea care ne transmite evoluţia sentimentelor eroului. Astfel, tema deşănţată a Lucrezziei este învinsă de fiorul melodic al Adrianei, pentru că deşi aflat lîngă seducătoarea fiică a lui Borgia, atenţia lui Juan a fost captată de apariţia frumoasei fecioare. Dar şi această temă e alungată, după puţin timp, de motivul sumbru al familiei Borgia prin apariţia lui Donatti. Muzica ne dezvăluie nu numai rivalitatea dintre cei doi bărbaţi, dar ne şi avertizează cu privire la ofensiva viciului. În absenţa unor sisteme care să asigure sincronismul, o asemenea tratare nici nu fusese, pînă atunci, posibilă.

Firește, nu tot ceea ce constituie dimensiunea muzicală a lui *Don Juan* respiră originalitate: în secvenţa nunţii din Palatul Borgia, în partitură răzbat ecouri din Ceaikovski, unele părţi din comentariul prologului amintesc de Wagner, iar fazele introductive ale pasajului dedicat Cetăţii Eterne — aflate sub dominaţia clanului Borgia — îl evocă pe Berlioz. Dar ceea ce ne interesează mai mult decît originalitatea temelor muzicale este originalitatea de concepţie a utilizării lor. Şi această partitură geamănă cu imaginea, prima din istoria cinematografiei, este într-atît de convingătoare încît filmologul american Harry M. Geduld o găsea comparabilă cu bogata muzică scrisă 40 de ani mai tîrziu pentru fresca lui Vincente Minnelli *Cei patru cavaleri ai Apocalipsului*.[22]

Dar *Don Juan* mai înseamnă un început şi în domeniul utilizării efectelor sonore. Dacă, în secvenţa duelului cu Donatti, volumul muzicii face dificilă verificarea impresiei că alămurile utilizate ar fi, de fapt, zgomotele spadelor încrucişate, clopotele Catedralei care-i anunţă lui Don Juan, în limbajul lor sonor, nunta Adrianei sau, în celula închisorii, bătăile ritmice în piatră sînt un indiscutabil debut în investigarea zgomotelor capabile să dea relief dramatic imaginii. Filmului *Don Juan* îi rămîne, independent de calitatea sa artistică, meritul de a fi ridicat, pentru prima dată în istoria cinematografiei, probleme esenţiale ale utilizării sunetului sincron cu imaginea.

Don Juan care a ținut afișul la „Warner Theater" opt luni încheiate, fiind vizionat de o jumătate de milion de spectatori, părea un succes răsunător. Numai că ceea ce așteptau frații Warner, comenzile de echipament tehnic, întîrziau să apară, deși, chiar în seara premierei, Harry ținuse să declare public că societatea sa, departe de a-și asigura monopolul asupra procedeului, punea imediat la dispoziția producătorilor și proprietarilor de săli instalații „Vitaphone". La rîndul ei, publicitatea nu-și economisise nici spațiile, nici banii:

„DISTRIBUITORI! *La șase august cinematograful va fi revoluționat de procedeul «Vitaphone». În ziua aceea, «Vitaphone» va aduce un nou viitor în sălile de proiecție ale lumii... Ceea ce telefonul a însemnat pentru viața modernă, ceea ce calea ferată a însemnat în modernizarea călătoriilor și cele mai mari invenții ale lumii au însemnat pentru civilizația de azi, iată ceea ce aduce în cinematografie,* VITAPHONE *prin* WARNER BROS..." Iar în programul înmînat invitaților de onoare ai premierei lui *Don Juan*, se preciza cu privire la avantajele sistemului: „El nu-i cere operatorului îndemînare deosebită sau tehnică aparte. Chiar dacă filmul se rupe, acuratețea sistemului nu are de suferit, pentru că sistemul sonor nu-i controlat de film..."

Era clar, totuși, de la bun început, că unele din aceste promisiuni n-aveau totală acoperire. Sistemul cu discuri prezenta dezavantaje serioase: acul sărea dintr-o striațiune într-alta provocînd desincronizări sau spărgea, pur și simplu, peretele pistei nimerind într-alta. Discurile, care trebuiau schimbate după maximum cinci-șase utilizări, se mai și spărgeau în timpul transportului. Dar lucrul asupra căruia casa Warner păstrase tăcerea absolută era prețul ridicat al instalației (de la 16.000 dolari pentru o sală mijlocie, la 24.000 pentru o sală mare)! Sumă din care s-ar fi cuvenit scăzute, totuși, salariile instrumentiștilor orchestrelor puse în disponibilitate. Dar asta deschidea și o nouă problemă socială!...

Tot aşteptînd comenzile, fraţii Warner au anunţat că pregătesc, pentru toamnă, un nou program „Vitaphone" şi că şi-au mai echipat două „teatre" cu instalaţii de sonorizare. Între timp însă, cinci dintre cele mai puternice companii hollywoodiene conveniseră să nu folosească, una fără ştirea celeilalte, sistemul „*Vitaphone*".

Astfel, în timp ce la Hollywood se încingea, necruţător, războiul concurenţei, la „Teatrul Warner" din New York, zîmbitorul William Hays îşi încheia, în fiecare seară, discursul cu aceeaşi frază stereotipă:

„*Şi să pornim mai departe, tot mai departe, spre viitorul cinematografiei, atît de îndepărtat cît toate zilele de mîine . . .*"

Ce avea să-i aducă însă acest *mîine*, nu numai casei Warner ci şi întregii arte cinematografice, nimeni n-ar fi putut-o prevedea în pragul acelui an de răscruce 1927. . .

POSTFAȚĂ

Cel de-al doilea spectacol „Vitaphone" și-a avut premiera tot la New York, la 5 octombrie 1926 și era alcătuit dintr-un număr de scurt metraje muzicale. Publicul a ascultat, între alte piese de atracție, popularul cîntec «The Red Red Robin», interpretat de un ins mărunțel, iute în mișcări, cu fața înnegrită și buzele vopsite din belșug cu alb. Era cel mai popular actor de vodevil al epocii — Al Jolson. Și imediat după el — printr-o coincidență care ne pare nouă, privilegiaților ce dispunem, azi, de perspectiva evenimentelor istorice, semnificativă, dar care, firește, era complet lipsită de semnificație pentru spectatorii timpului — a urmat un scurt metraj în care evolua George Jessel. Acest temut rival al lui Jolson triumfa, pe atunci, într-o piesă a lui Samson Rafaelson montată pe o scenă din Broadway: «Cîntărețul de Jazz»

... Și-a fost apoi cuvîntul!

Cinematograful, „muzica pentru ochi" de pînă mai ieri, dobîndea o dublă partitură: pentru văz și auz.

Fără să le acorde răgaz de regrupare concurenților, Warnerii acționau cu toată energia. În următoarele cîteva luni, ei ridicau „platoul trei", o impunătoare clădire în plin „Bulevard al Apusului", care constituia, de fapt, primul studio de sunet din istoria cinematografiei. În van încheiaseră cele cinci mari societăți hollywoodiene pactul de rezistență în fața diavolului numit „Vitaphone". El a fost încălcat imediat prin negocierile ascunse ale societății „Metro", cît despre William Fox, acesta a dezgropat brevetul „Tri-Ergon" pe care avusese prevederea să și-l asigure, îmbinîndu-l cu procedeul lui Lee de Forest, l-a prezentat drept un sistem propriu de înregistrare a sunetului pe

peliculă denumit „Movietone". În primăvara anului 1927, revista corporativă „Variety" era invadată de anunțuri publicitare din cele mai contradictorii care disputau virtuțile celui mai perfecționat sistem de sonorizare, fie el pe discuri, pe cilindri sau pe marginile peliculei. Întreg Hollywoodul clocotea! . . .

Și în acest timp, în România, un tînăr universitar de viitor, Tudor Vianu, se declara sceptic cu privire la viitorul cinematografiei:

„Dacă filmul vorbitor este destinat unui succes în viitor — iată o întrebare la care nu se poate răspunde decît cu multe rezerve și îndoieli — *scria el în «Adevărul literar și artistic» din 10 noiembrie 1929.* Toată evoluția cinematografului artistic a tins în ultimele decenii către cucerirea unui teren propriu de manifestare (a interpreta și stiliza realitatea prin singurele două valori ale umbrei și luminii). El și-a pregătit, în acest interval, categoriile sale originale și limbajul său intraductibil. Filmul vorbitor restituie însă cinematograful fazei sale primitive, cînd neavînd o existență autonomă, era o simplă copie . . ."

Tudor Vianu, care exprima în scrisul său curentul preponderent în gîndirea estetică a epocii, surprindea un fenomen cît se poate de real: întoarcerea cinematografului, fie și pe spirală dialectică, la nivelul unor noi căutări de început. O modalitate de expresie matură, care părea să-și fi dobîndit o prestigioasă autonomie, fusese retrogradată, din nou, la starea inițială de jucărie, de simplă curiozitate de iarmaroc. Creatorii artei imaginii, înșiși, mai șovăiau încă la răscrucea drumului, neștiind încotro s-o apuce: să sfideze, cu desperare, progresul tehnic, încercînd să se mențină pe terenul artistic cîștigat, sau să cedeze presiunii și să alunece în derivă pe calea unui meșteșug ce părea supus dominației tehnicienilor și, în mod fatal, lipsit de creativitate.

Dar să nu anticipăm! Durerosul proces al revoluției cinematografului spre o nouă condiție

poate constitui şi pe mai departe un pasionant subiect de meditaţie.

Fiindcă, aşa cum frumos recita William Hays în deschiderea programului „Vitaphone", „nici o poveste scrisă pentru ecran n-a fost mai dramatică decît povestea ecranului însuşi . . . "

. . . Aceasta e povestea pe care, sperăm, vom continua şi noi s-o depănăm.

NOTE BIBLIOGRAFICE

CÎTEVA PRECIZĂRI PRELIMINARE

1 Grigori Aleksandrov,, *Le cineaste et son temps*, Moscou, Ed. du Progres, 1979, pag. 81.
2 Manuscrisul a fost inclus în ediția rusă a operelor lui S.M. Eisenstein (*Izbrannîie socinenia*, vol. 2, pag. 274), ca și în cea franceză (*Oeuvres*, vol. 1., pag. 160).

I. SHERLOCK JUNIOR

1 În „Cinémonde", nr. 76, 3 aprilie 1930, pag. 221.
2 Buster Keaton & Charles Samuel, *My wonderful World of Slapstick*, „Doubleday & Comp. Ed.", New York, 1960.
3 Gerald Mast, *The Comic Mind*, „Bobbs Merril Comp"., 1973, pag 125.
4 Buster Keaton & Charles Samuel, *op. cit.*
5 Reprodus în „Cinéma 66", nr. 105
6 *Ibid.* pag. 48—71.
7 René Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, „Gallimard", 1970, pag. 153.
8 David Robinson, *Buster Keaton*, Ed. Meridiane, București, 1972, pag. 101.

II. RĂPOSATUL MATHIAS PASCAL

1 Cf. interviului acordat lui Claude Beylie și lui Michel Marie, în „L'Avant-Scène du Cinéma", nr. 209, 1 iunie 1978.
2 André Lang, *Déplacements et villégiatures littéraires*, Ed. „Plon", Paris, 1924.
3 „L'Avant-Scène du Cinéma", nr. 209.
4 Paul Eluard, *Poeme*, Editura pentru literatură, București, 1968, pag. 357.
5 În *Cinematografia ca artă*, Ed. Meridiane, București, 1975, pag 115.
6 Amănunte despre concepțiile lui Canudo, în volumul postum *L'Usine aux images*, Office Central d'Edition, Genéve, 1927.
7 Cf. Henri Fescourt, *La fois et les montagnes*, publ. *Photo-Cinéma*, Paul Montiel, Paris, 1961, pag. 253—267.
8 Document reprodus în „Manuscriptum", nr. 3, 1979, pag. 129.
9 Text republicat în „Cahiers du Cinéma", nr. 124, 1961.
10 Interviu acordat revistei „Cinémonde", nr. 11, ian. 1928, pag 211.

11 În interviul din „L'Avant-Scène du Cinéma", nr. 209.
12 Henri Fescourt, *op. cit* , pag. 259.
13 *La scenografia nell film*, Ed. dell 'Ateneo, Roma, 1956.
14 *Ibid.*

III. PARADA CEA MARE

1 F. W. Murnau, *The Ideal Pictures Needes No Titles*, în „The Musical Digest", vol. XII, nr. 13, New York, 1927.
2 D. I. Suchianu, *Curs de cinematograf*, Ed. Cultura Românească, S.A.R., pag. 53—54.
3 F. W. Murnau, *loc. cit.*
4 Kevin Brownlow, *The War, the West and the Wilderness*, Ed. Alfred A. Knopf, New York, 1979, pag. 186.
5 Din interviul acordat de cineast companiei B.B.C., pentru serialul de televiziune *Hollywood* de Kevin Brownlow.
6 Kevin Brownlow, *The Pioneers*, Random House, New York, 1979, pag. 192.
7 În „Photoplay", nr. 9. sept. 1928, pag. 41.
8 Raymond Durgnat, *King Vidor*, în „Film Comment", vol. 9, nr. 4, iulie—august 1973, pag. 10.
9 Robert Florey, *Hollywood d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, 1949, pag. 35.
10. Din „Photoplay", nr. 9, New York, 1928, pag. 41.
11 Cf. Kevin Brownlow, *The War, the Westand the Wilderness*, pag. 188.
12 „Photoplay", nr. cit.

IV. METROPOLIS

1 A. Arnoux, *Du muet au parlant*, L.N.E., Paris, 1946, pag. 71.
2 În „Worwaerts", 30 aprilie 1922.
3 În „Berliner Lokal-Einzeiger", 30 aprilie 1922.
4 Fritz Lang, *Choix de textes*, établi par Alfred Eibel, în „Présence du Cinéma", Paris, 1964, pag. 36.
5 Fritz Lang, *ibid.*
6 Roger Boussinot, *L'Encyclopedie du Cinéma*, Ed. Bordas, 1967, pag. 710.
7 Fritz Lang, în „Cinéa-Ciné", nr. 57, 15 martie 1927.
8 În „Cinéa-Ciné", nr. 39, 15 iunie 1925.
9 Reprodus în *Film und Revolutionäre Arbeitervegung*, Berlin, 1977, vol. 1, pag. 187.
10 Din „La petite Ilustration", 3 martie 1928.
11 Lotte Eisner, *L'Ecran démoniaque*, Ed. „Le Terrain Vague", Paris, 1965, pag. 155.
12 După „La Petite Illustrations", 3 martie 1928.
13 „Cinematografia", nr. 3, București, 1922.
14 Jean Mitry, *Histoire du cinéma muét*, vol. III, Ed. Universitaires, Paris, 1976, pag. 204.

15 Georges Sadoul, în *Histoire générale du cinéma*, tome V, Denoël, Paris, 1974, pag. 542.
16 „Die Weltbühne", 14 iunie 1927.
17 Reprodus în „Griffith", nr 1, Madrid, 1965.
18 Pentru amănunte vezi: T. Caranfil — *„De la reflectarea publicitară la actul critic"*, în *Contribuții la istoria cinematografiei în România. 1896—1948*, sub redacția lui Ion Cantacuzino; Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1971, pag. 181—194.
19 I. Semo, în „Rampa", 2 mai 1927.
20 „Grafica gălățeană", iunie 1927.
21 „Vitrina cinematografică", 10 aprilie 1927.
22 H. Streitman, *Metropolis*, în „Politica", 30 aprilie 1927.
23 I. Adrian, *Regia și interpretarea în «Metropolis»*, „Rampa", 24. IV. 1927.
24 În „Filmul meu", nr. 28, 1929.
25 Marcel Blossoms, în „Cinema", nr. 57, 1 mai 1927, pag. 367.
26 Moullet Luc, *Fritz Lang*, Ed. Seghers, Paris, 1963, pag. 124.
27 Fritz Lang, *loc. cit.*
28 Jean Mitry, *op. cit.*, pag. 42.
29 În „Rampa", 2 mai 1927.

V. CIRCUL

1 Charles Chaplin, *Povestea vieții mele*, București, Ed. Muzicală, 1973, pag. 240.
2 T. Caranfil, *Virstele peliculei*, ed. cit., pag. 356.
3 Charles Chaplin, *op. cit*, pag. 209.
4 C. T. Robinson, *La vérité sur Charles Chaplin*, S. P. E., Paris, 1933.
5 Lita Grey, *My Life with Charles Chaplin*, New York, 1966.
6 Charles Chaplin, *op. cit.*, pag. 187.
7 John McCabe, *Charlie Chaplin*, New York, Doubleday & Co, 1978, pag. 159.
8 În „Les Cahiers du Mois", oct, 1925, pag. 143.
9 Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, Ed. Paul Morihieu, 1947, pag. 24.
10 *L'Acte d'accusation de M-me Chaplin*, în „Le Grand-Guignol", mai 1927.
11 Carlyle T. Robinson, *op. cit*, pag. 134.
12 Charles Chaplin, *op. cit.*, pag. 227.
13 Jean Mitry, *Charlot et la „fabulation" chaplinesque*, Paris, Ed. Universitaires, 1957, pag. 125.
14 Georges Sadoul, *Charlot*, București, ESPLA, 1956, pag. 113.
15 În „Europe", din 15 nov. 1929.

VI. OCTOMBRIE

1 S. M. Eisenstein, prefață la vol. *Mai presus de stele*. reprodusă în *Oeuvres*, tome I, U.G.E., Paris, 1974, pag. 109
2 S. M. Eisenstein, *op. cit.*, pag. 153—154.
3 *Ibid.*, pag. 183.
4 S. M. Eisenstein, *Le film, sa forme, son sense*, Ed. Bourgeois, Paris, p. 354.
5 Cf. A și S. Dangulov, *Legendary John Reed*, Moscova, 1978, pag. 220.
6 Document păstrat în Arhiva centrală de literatură și artă a U.R.S.S., fondul S. M. Eisenstein, dos. 1923.
7 *Ibid.*
8 Otar Taneișvilli, *La vie de Lenine à l'écran*, Les Editeurs Français Réunis, Paris, 1967, pag. 12.
9 Vachel Lindsay, *The Art of the Motion Picture*, New York, 1915.
10 Cf. N. A. Lebedev, *Ocerk istorii kino S.S.S.R.*, „Goskinoizdat", Moscova, 1947, pag. 157.
11 Reprodus de G. Aleksandrov, în *Le cinéaste et son temps*, pag. 103.
12 Reprodus în „L'Avant-Scène du Cinéma" nr. 74, 1967.
13 Vezi „Iskusstvo kino", nr. 6, 1962.
14 Jean Mitry, *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, vol. I, „Les structures", Ed. Universitaires, Paris, 1963.
15 S. M. Eisenstein, *Le film, sa forme, son sense*, Ed. Ch. Bourgeois, pag. 196.
16 *Ibid*, pag. 190.
17 „L'Avant-Scène du Cinéma", nr. 74, 1967
18 Grigori Aleksandrov, *op. cit.*, pag. 109—110.
19 Cf. I. Krasovski, în culegerea *Iz istorii kino*, Moscova, 1965, pag. 55.
20 *Din culisele cinematografului sovietic*, în „Rampa", 4 mai 1927.
21 S. M. Eisenstein, *100 000 oameni în fața obiectivului*, în „Secolul XX", București, nov. 1969.
22 În „Paris Match", nr. 2533, 7 mai 1982.
23 În „Ogoniok" nr. 30 din iulie 1927.
24 În „Leningradskaia Pravda", 27 august 1927.
25 Viktor Șklovski, *Eisenstein*, Ed.„ Iskusstvo", Moscova, 1976, pag. 155.
26 Marie Seaton, *Serghei M. Eisenstein*, The Bodley Head, London, 1952, pag. 100.
27 Marcel Martin, în „Cinéma 66", nr. 110, pag. 112.
28 I. Krasovski, *op. cit.*, pag. 56.
29 Grigori Aleksandrov, *op. cit.*, pag. 110.
30 În articolul *Octombrie al nostru*, publicat în „Kino", 13 martie 1928
31 Alvarez del Vayo, *Russia Alos Doce Anos*, Madrid, 1929, pag. 72.
32 Cf. A. N Lebedev, în *op. cit.*, pag. 156.
33 V. Șklovski, *op. cit.*, pag. 152.
34 *Iz istorii kino*, pag. 60.

VII. NAPOLEON

1 Léon Moussinac, *L'âge ingrat du cinéma*, Les Editeurs Français Réunis, Paris, 1967, pag. 111.
2 Riccioto Canudo, *L'usine aux images*, Geneva, 1927.
3 Henri Fescourt, *op. cit.*, pag. 168.
4 *Cel mai frumos film al anului 1923*, în „Caiet de documentare cinematografică, nr. 12/1973, pag. 119.
5 Jean Arroy, *En tournant Napoléon avec Abel Gance. Souvenirs et impressions d'un sans-culotte*, Paris, 1927, ed. Plon.
6 În „Ciné-Miroir", 29 martie 1929.
7 Jean Renoir, *Viața mea*, Ed. Univers, București, 1978, pag. 39.
8 Roger Boussiont, *op. cit.*, pag. 79.
9 Carl Dreyer, *Ecrits I*, în „Cahiers du Cinéma", nr. 124, oct. 1961.
10 În „Le Rouge et le Noir", cahiers spécial cinéma, iulie 1928, pag. 8—17.
11 Reprodus în „Film und Revolutionäre Arbeitwegung...", *ed. cit.*, vol. I, pag. 196.
12 Léon Moussinac, *op. cit.*, pag. 269—272.
13 Victor Hugo, *Quatre-Vingt-Treize*, Ed. du Progrès, 1978 p 228—229.
14 Jean Mitry, *op. cit.*, vol. II, pag. 436.
15 *Histoire du cinéma muet*, vol. III, Ed. Universitaires, pag. 356.
16 În „Le Rouge et le Noir", *loc. cit.*, pag. 126.
17 În „Ciné-Miroir", nr. 146, 20 ian. 1928, pag. 59.
18 În „Cinéa-Ciné", nr. 83, 15 apr. 1927, pag. 10.
19 Georges Sadoul, *op. cit.*, vol. VI, pag. 325.
20 În „Der Film", nr. 19, Berlin, 1927.
21 Kevin Brownlow; *Napoleon — a Personal Involvement*, în „Classic Film Collector", nr. 23, aug. 1977.
22 Steven Philip Kramer și James Michael Welsh, *Abel Gance*, Twayne Publishers, Boston, 1978, pag. 114.

VIII. SFÎRȘITUL SANKT-PETERSBURGULUI

1 Scrisoare citată de G. Aleksandrov, în *Le cinéaste et son temps*, pag. 103.
2 V. I. Pudovkin, *Despre arta filmului*, ESPLA, București, 1960, p. 39.
3 *Ibidem*, pag. 37.
4 R. Marchand și P. Weinstein, *L'art dans la Russie nouvelle — le cinéma*, Ed. Rieder, Paris, 1927, pag. 132.
5 Vezi *Meyerhold i kino*, în „Iskusstvo kino", nr. 6, iunie 1962.
6 Cf. „Cinéma" 72", iunie, nr. 167, Paris, 1972.
7 V. I. Pudovkin, *op. cit.*, pag. 317—318.
8 *Ibid.*, pag. 314—315.
9 *Appunti sul cinema d'Avangarda*, în „Bianco e nero", nr. 1, ian. 1957.

10 S. M. Eisenstein, *Le film, sa forme, son sense, ed. cit.*, pag. 40.
11 Léon Moussinac, *op. cit.*, pag. 207.
12 V. I. Pudovkin, *op. cit.*, pag. 142.

IX. AURORA

1 Din „Motion Picture Magazine", Los Angeles, 1926.
2 G. N. Fenin și W. Everson, *The Western*, New York, 1962.
3 Cf. „Cinémonde", nr. 2, 2 nov. 1928.
4 În „Cinéma 63", nr. 76.
5 Interviu în „Motion Picture Magazine", ian. 1928.
6 În „Theater Magazine", Los Angeles, ian. 1928.
7 F. W. Murnau, *Films of the Future*, în Mac Call's Magazine nr. 9, sept., New York, 1928.
8 Jeanne R. și Charles Ford, *Histoire encyclopédique du cinema*, ed. Laffont, Paris, 1958, pag. 130.
9 Kevin Brownlow, *The Pioneers* Random House Inc. New York, 1979, pag. 262.
10 Reprodus în „Filmfaust — Zeitschrift für den Internationalen Film", nr. 12, febr. 1979.
11 În „Mc Call's Magazine", nr. 9, sept. 1928, New York.
12 În „Hollywood Bielderbuch", Viena, 1927.
13 F. W. Murnau, *The Ideals Picture Needs No Titles, loc. cit.*
14 În „Cinema", 27 dec. 1931, pag. 29.
15 D. I. Suchianu, *op. cit.*, pag. 7.
16 Lotte Eisner, *F. W Murnau*, Ed. „Le Terrain Vague", Paris, 1964, pag. 173.
17 J. H. Lawson, *Film și creație*, Ed. Meridiane, București, 1968, pag. 124.
18 Jean Mitry, *Le cinéma expérimental — Histoire et perspectives*, Ed. Seghers, Paris, 1964, pag. 56.

X. AL ȘAPTELEA CER

1 Interviu reprodus în „Cinémonde", nr. 2, Paris, 2 nov. 1934.
2 Peter Milne, *Motion Picture Directing*, Falk Publishing Co., New York, 1922.
3 Henri Agel, *Borzage*, „Anthologie du cinéma", nr. 65, 1973, p. 244.
4 În „Vanity Fair", febr. 1924.
5 Cf. Peter Milne, *loc. cit.*
6 *Quelques notes sur Frank Borzage*, „Positif", nr. 183—184, iul.—aug. 1976.
7 Interviu, în „Positif", nr. 142, sept. 1972.
8 Cf. Charles Higham și Joel Greenberg, *The Celluloid Muse*, Angus & Robertson, Londra, 1969.
9 *Quelques mots de Frank Borzage*, în „Positif", 183—184, 1976.

10 *Un clasic al genului — Frank Borzage*, „Almanahul Cinema 1978", p. 66.
11 *Ibid.*
12 Cf. Peter Milne, *op. cit.*
13 *Histoire du cinéma muet*, vol. III, pag. 439.
14 Ado Kyrou, *loc. cit.*
15 Jean-Pierre Coursodon şi Bertrand Tavernier, *Trente ans de cinéma américain*, ed. C.I.B., Paris, 1970, pag. 214—215.

XI. MAIORUL MURA

1 Jean Georgescu, *Aşa a fost începutul*, în „Almanahul Cinema 1980", pag. 50.
2 I. Cantacuzino: *Contribuţii la istoria cinematografiei în România*, *ed. cit.*, pag. 30.
3 Jean Mihail, *Filmul românesc de altădată*, Ed. Meridiane Bucureşti, pag. 28.
4 Jean Georgescu, *Fotografiile nu îmbătrînesc*, „Gazeta Literară", 15 august, 1963.
5 Jean Mihail, *op. cit.*, pag. 33.
6 Ion Iancovescu, *Amintiri din cinematograf* (manuscris la A.N.F.).
7 În „Dimineaţa", 8 dec. 1924.
8 Jean Mihail, *op. cit.*, pag. 46.
9 Marcel Blossoms, „Rampa", 30 oct. 1924.
10 Jean Georgescu: *Aşa a fost începutul*, *loc. cit.*
11 „Însemnări literare", Iaşi, 7 dec. 1919 (Cf. B. T. Ripeanu, în *Contribuţii la istoria cinematografiei în România*, ed. cit., p. 54.
12 Cf. Maria Beceanu, în „Manuscriptum", nr. 1, 1982.
13 *Primele şcoli de artă cinematografică din ţară*, în „Film" nr. 4, aprilie 1957.
14 „Contemporanul", nr. 75, aprilie 1927.
15 Ion Iancovescu, *loc. cit.*
16 „Adevărul literar şi artistic", 25 nov. 1925.
17 În „Rampa", 5 martie 1925.
18 Marin Iorda, *Cîte ceva din activitatea mea cinematografică* (manuscris la A.N.F.).
19 Ion Cantacuzino: *Postfaţă* la Jean Mihail: *Filmul românesc de altădată*, *ed. cit.*, pag. 249.
20 Cf. *Producţia cinematografică din România*, *ed. cit.*, pag. 230.
21 Ion Timuş, *Transsiberiana*, Ed. Cugetarea, S. A., Bucureşti, f. an, pag. 127—128.
22 N. Niculescu-Buzău, *Suveniruri teatrale*, ESPLA, Bucureşti, 1956, pag. 126.
23 În „Universul", 16 martie 1928.
24 „Dimineaţa", 12 martie 1928.
25 Jean Mihail, *op. cit.*, pag. 126.
26 „Adevărul", 17 martie 1928.
27 Ion Timuş, *Japonia. Viaţa şi obiceiurile*, Ed. Casa Şcoalelor, f. an, pag. 6.

28 Jean Vulpescu, în „Cine-Film", 15 martie 1928.
29 B. Cehan, în „Rampa", 16 martie 1928.
30 *Ibid.*

XII. DON JUAN

1 William H. Hays, *See and Hear*, MPPDA, New York, 1929, pag. 48.
2 Cit. de Kevin Brownlow în *The Parade's Gone* by Alfred E. Knopf, New York, 1969, pag. 143.
3 T. A. Edison, *His Life and Inventions*, New York, Harper and Brothers, 1929, vol. I, pag. 207.
4 Cf. Harry M. Geduld, *The Birth of the Talkies*, Londra, Blomington, 1975, pag. 9.
5 Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, Paris, Ed. Universitaires, 1980, vol. 4, pag. 101.
6 Cf. Walter Kerr, *The Silent Clowns*, New York, Alfred Knopf, 1975, pag. 6.
7 Hans Borgelt, *50 Jahre Deutschen Tonfilm*, Presse und Informationsamt des Landes, Berlin, 1979.
8 T. Caranfil: *Virstele peliculei*, ed. cit., pag. 87.
9 I. Massoff, *Viața lui Tony Bulandra*, București, Ed. Socec, 1947, pag. 70.
10 T. Caranfil: *Virstele peliculei*, vol. I, pag. 127.
11 „Cinema", nr. 66, București, 16 sept. 1927.
12 Cf. Joséph L. Anderson și Donald Richie, *The Japanese Film*, New York, 1929, p. 24—25.
13 Cf. Harry M. Geduld, *op. cit.*, pag. 84.
14 *Ibidem* pag. 85.
15 J. D. Eames, *La fabuleuse histoire de la M.G.M.*, Le ciné de Paris, 1971, pag. 36.
16 „Cinémagazin", nr. 25, Paris, 1929, pag. 508.
17 *Lillian Gish par Lillian Gish*, interviu publicat în „Cahiers du Cinéma" nr. 353, Paris, 1983.
18 Jack L. Warner, *My First Hundred Years in Hollywood*, New York, 1965, pag. 166.
19 Garson Kanin, *Tracy and Hepburn*, New York, Bantam Books, 1971, pag. 47.
20 Mary Astor, *A Life on Film*, New York, Delacorte Press, 1972, p. 54.
21 În „Moving Picture World", 10 iulie 1926.
22 Harry M. Geduld, *op. cit.*, pag. 134.

CUPRINS

CÎTEVA PRECIZĂRI PRELIMINARE 5

I. SHERLOCK JR. (Buster KEATON, S.U.A., 1924) 11
„Mătura vie" a companiei „Cutler Bryant" 12
„Omul-orchestră" 18
O aventură a gîndirii 24
Asul biliardului 28

II. RĂPOSATUL MATHIAS PASCAL — **Feu Mathias Pascal** (Marcel L'HERBIER, Franţa, 1925) 34
Game şi vocalize teoretice 36
Un „impresionist" 42
„Albatrosul" întîlneşte „Turnul Eiffel" 47
Michel, faţă în faţă cu Ivan 51
Un homicid moral 56

III. PARADA CEA MARE — **The big parade** (King VIDOR, S.U.A., 1925) ... 59
Virtuţile plastice ale războiului 60
Un voiaj de nuntă fără întoarcere ... 62
Vedetă fără voie 67
Oameni şi comenzi 69
„*Cel mai calm om din lume*" 72
Marşul morţii 77

IV. METROPOLIS (Fritz LANG, Germania, 1926) 83
Un joc de societate 84
O „love story" germanică 88
„O profeţie a timpurilor care vin" ... 92
O sută de negri, o mie de capete rase şi... o singură Brigitte ! 99
„*Un basm de adormit copiii*" 105

V. CIRCUL — **The Circus** (Charles CHAPLIN, S.U.A., 1927) 113
Inspiraţia vine la epidiascop..... 115
Idila de trei zile 117

Indispoziţia invitatei de onoare..... 120
Jurnalul intim al lui Charles Chaplin 124
„*În dimineaţa următoare*“ 129
Adevărata goană după aur 134
Cutia Pandorei 138
VI. OCTOMBRIE — **Oktiabr** (Serghei EISENSTEIN, U.R.S.S., 1927)..... 141
„*Dincolo de stele*“ 141
Se caută sosii... 148
La magazinul universal „Murr şi Marylise“ 161
„*Deşteaptă-te istorie! Te vom filma...*“ 172
O „maladie diplomatică“ 178
VII. NAPOLEON (Abel GANCE, Franţa, 1927) 185
Masca groazei şi emoţia 186
„Concerto“ pentru mii de viori 192
„*Universul e în faţa voastră! Ecranele lumii vă aşteaptă*“ 198
„*Revoluţia sînt Eu!*“ 204
Cortina se dă la o parte! 215
„Pasărea Phoenix“ renaşte la Londra 218
VIII. SFÎRŞITUL SANKT-PETERSBURGULUI — **Koneţ Sankt-Peterburga** (Vsevolod PUDOVKIN, U.R.S.S., 1927) 222
Ucenicie la minus 4 grade... 223
„*Binevoiţi, Madame, să începeţi!*“ 227
Petersburg ... Petrograd... Leningrad 233
„Melodicitatea“ montajului cinematografic 238
IX. AURORA — **Sunrise** (Friedrich Wilhelm MURNAU, S.U.A., 1927)..... 245
O „carte albă“ 246
Un „test de inteligenţă“ 250
„*Oraşele americane mă îngrozesc!*“... 256
Ruptură de stil? 263
Firul Ariadnei 268
X. AL ŞAPTELEA CER — **The Seven Heaven** (Frank BORZAGE, S.U.A., 1927)..... 275
„Omul mărunt“ şi destinul său cinematografic 276

Dramatica existență a lăptarului ... 279
O șansă pentru creator ! 285
XI. MAIORUL MURA (Ioan TIMUȘ și Jean GEORGESCU, România, 1927) 293
Un tînăr de viitor cinematografic! 294
„Academia" de la... „Cuibul cu Barză" ! 299
Marc Antoniu la ... Ciurel 306
Triumful colonelului Portocală ! 309
Opereta fără arii 313
XII. DON JUAN (Alan CROSLAND, S.U.A., 1926) 324
Mielușelul lui Mary 326
Mutul vorbitor 329
Un „cucurigu" în premieră mondială 335
„Cînd auzi de film sonor, fugi cît te țin picioarele!" 339
Idealul lui Don Juan 344
Frații Warner sînt optimiștii 349

POSTFAȚĂ 354

NOTE BIBLIOGRAFICE 357

Tehnoredactor: VALERIA PETROVICI
Redactor: VIORICA MATEI

Bun de tipar: 14.XII.1984; Apărut: 1984;
Coli de tipar: 15; Planșe 6.

Întreprinderea poligrafică Sibiu
Șos. Alba Iulia nr. 40
Republica Socialistă România

APOGEUL FILMULUI TĂCUT este cea de-a doua parte a lucrării **VÎRSTELE PELICULEI. O ISTORIE A FILMULUI ÎN CAPODOPERE**, al cărei prim volum, **De la „Stropitorul stropit" la „Crucișătorul Potiomkin"** (1895–1925), a apărut tot la Editura Meridiane, în anul 1982. În vreme ce vol. I – consacrat „vîrstei dificile" a propriei definiri a artei filmului – putea să îmbrățișeze o amplă perioadă de trei decenii, cel de față se concentrează, în mod firesc, asupra unei mult mai scurte, dar importante etape în evoluția cinematografului – cea a zenitului „Marelui mut" – perioadă întreruptă dramatic de saltul tehnic și estetic al încorporării organice a sunetului pe peliculă, realizat pentru prima oară de filmul lui Alan Crosland **Don Juan** (1926).

DE ACELAȘI AUTOR: **7 capodopere ale filmului mut** (1966); **F. W. Murnau** (1968); **„Romanul" unui film – „Cetățeanul Kane"** (1978); **Vîrstele peliculei**, vol. I (1982); în pregătire: **O artă la răscruce** (Vîrstele peliculei, vol. III).

Editura Meridiane

Lei 19,50